



المسرح والسينما

الحق مجلته
الاذاعة
التلفزيون

عدد سنوي خاص بذكرى يوم المسرح العالمي



العدد السادس
السنة الثانية
تيسمان ١٩٧٢

والمسرح لغنائي
الشعبي



ندوة المظلة
مع الياساتي
وسعدي يوسف
ومندني صالح
حول
المسرح
الشعبي



في العدد
● دراسة في المسرح العربي
● ملف بدايات المسرح العراقي
● بريخت في الجماليات الحديثة
● اعلام المسرح الجيكوسلوفاكي
● ملف عن مسرح المحافظات

مكتبة سلام الاسود

مجلة المسرح والسينما

ملحق يصدر كل شهرين
عن مجلة الاذاعة والتلفزيون

المشرف العام :
محمد سعيد الصحاف

رئيس التحرير :
زهير الدجيلي

التنفيذ : تركي كاظم جودة

العنوان :
بغداد - صالحيه - المؤسسة
العامة للاذاعة والتلفزيون

تلفون التحرير ٣٥٨٣٥
تلفون الادارة ٣٤١٣٦

ثمن النسخة ١٠٠ فلسا
او ما يعادلها
في الاقطار العربية

دار الحرية للطباعة - بغداد
مطبعة الجمهورية

أكثر من إشارة أعجاب

بجهد متواضع إلا ما هو مطلوب منا خدمة
لظرفنا ولؤمساننا الفنية وبالاخص المؤسسة
العامة للإذاعة والتلفزيون .

لقد تحملت المؤسسة العامة للإذاعة
والتلفزيون تكاليف إصدار هذا الملحق شأنه شأن
مجلة الإذاعة والتلفزيون منذ العدد الأول منه حتى
هذا العدد السنوي الذي بين أيديكم .

ومن خلاله أوجبت المؤسسة تقليدا أصبح
ساريا الآن في مجال الكتابة للصحف والمجلات وهو
المكافئات المالية لكل ما ينشر فيه حتى وإن
كان بحجم خطرة صغيرة .

وخلال الأعداد الستة من ملحق (المسرح
والسينما) تواجبت على صفحاته أقلام وأفكار
سبعين استأظا وكاتباً عرفوا باختصاصاتهم
المتنوعة في مجالات الفنون المسرحية والسينمائية
وكان هذا التواجد مدعاة فخر لنا نحن العاملين
في مجلة الإذاعة والتلفزيون ، وإضافة كبيرة
لجهتنا .

لقد نلت أغلب الأعداد التي طرحت في
الأسواق وسوف يكون استمرارنا على إصداره
وملاحق أخرى خاصة بقضايا فنية أخرى جهدا
متواصلا فيه الطموح والرغبة في إيجاد صحافة
فنية متطورة .

— رئيس التحرير —

كان مقررا لهذا العدد أن يصدر قبل
شهر من هذا التاريخ . إلا أن ظروف الطباعة
الصعبة التي مررنا بها جعلته يتأخر عن
موعد .

لقد أصبح هذا الملحق الذي تصدره مجلة
الإذاعة والتلفزيون بكمكان يدعو للاعتراف والثقة
فمثل ستة أعداد صدرت منه كنا نجد - نحن
العاملين في الإذاعة والتلفزيون - أكثر من إشارة
أعجاب وتقدير من كل الأخوة المثقفين الذين
تابعوا باهتمام اقتناؤه والإسهام بتحريره ومن
كل عدد يصدر كنا نرسل مئة
نسخة مجانا إلى العديد من الأخوة العاملين
في المسرح والسينما سواء كانوا داخل الاقطار
العربية أو الاقطار الأوروبية .

ولم تزل رسائل كثيرة تردنا من المغرب
والجزائر ومصر وسوريا والمانيا الديمقراطية
وانكلترا وفرنسا ، تؤكد رغبة أولئك الأخوة
الذين وصلتهم الأعداد الأولى في أن يصلهم ما تبقى
من الأعداد .

لقد كان انطباع قرائنا المثقفين حسنا جدا
ومشجعاً لنا في الاستمرار على إصدار ملحق
(المسرح والسينما) ، خصوصا حينما حملته
مثل العراق إلى المؤتمرات الأدبية والفنية
كواحد من النماذج الصحفية التي يصورها القطر
العراقي ، وكان شعورنا إذاً ذلك هو أننا نقوم

احتضان

حصل خطأ في أحد عناوين الضالاف الأول
نتيجة خطأ في مونتاج صفحة الغلاف ، حيث جاءت
كلمة (كافكا) . والعنوان الصحيح هو : لوركا
والمرح الفئاني الشعبي . لذا نعتذر لقرائنا .

يوم المسرح العالمي

نشأتها وأهميتها...

مقدمة

« ألف الناس إن تبدل محاولات عديدة للاحتفال على نطاق عالمي بأحدى الأفكار السامية ولكننا نجد على خلاف هذه المحاولات أن فكرة الاعتراف بدور المسرح في بلاد عديدة في وقت واحد تكتسب مغزى اكيدا . والسبب في ذلك أن المسرح لم يفقد في يوم طابعة عالمي » .

بهذه الكلمات التي قد تبدو بدئية من البديهيات قدم الكاتب المسرحي ارثر ميلر رسالته الموجهة الى العالم بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمي لعام ١٩٦٦ نيابة عن المركز الدولي للمسرح . فالمسرحيون والناس معهم عندما يحتفلون بهذا اليوم انما يحتفلون بالانسانية وافكارها وتقاليدما وتراثها ولهذا فالاحتفال بيوم المسرح يجعل طابعا شموليا اكثر من اي احتفال عالمي آخر . فهو يشتمل ضمنا احتفالا بيوم الطفل ويوم المرأة ويسوم الادب ويوم الفن وبالتالي يوم الانسان . ومما يدعو الى الاعتراف هو ان هذا الاحتفال يعطي قيمة اعمق واكبر للفن المسرحي وللعاملين في حقله في مجتمعاتنا الحديث الذي يكشف يوما بعد يوم دور المسرح المسهم في الثقافة والحضارة .

كيف ظهرت فكرة الاحتفال

كان المركز الدولي للمسرح قد تبني فكرة الاحتفال بيوم المسرح العالمي عندما قرر عام ١٩٦١ تخصيص يوم السابح والعشرين من شهر مارت من كل عام لاحتفال به جميع المراكز والهيئات المسرحية في العالم بدعوة الجماهير لمشاهدة العروض المسرحية مجاناً ولحضور الندوات والمحاضرات والاطلاع على المعارض الفنية ذات العلاقة التي تقيمها تلك المؤسسات وقد انبثقت فكرة اختيار هذا اليوم بالذات من تأسيس مسرح الامم في باريس والذي كان احد اهداف المركز الدولي للمسرح . ولا بد لنا بهذه المناسبة ان نعرف القاري الكريم

بهذه الهيئة العالمية التي تبنت وروجت . للاحتفال بيوم المسرح . هذه الهيئة التي خلقت قاعدة ايجابية . في الدفاع عن المسرح الذي عانى في الماضي من عدم اعتباره كوجه من ابرز الوجوه الاسامية في الثقافة العالمية وكوسيلة من اقوى الوسائل الفعالة في احلال السلام بين مختلف الشعوب . حيث تذكر المادة الاولى من نظام المركز الدولي للمسرح ما يلي :

« وحيث ان الفن المسرحي تعبير عالمي للجنس البشري ويحمل القوة والتأثير الكافي لربط الشعوب لتعيش بوثام وتضعها في خدمة السلام لذلك تمسككم هيئة عالمية تحمل اسم المركز الدولي للمسرح) وتأسس هذا المركز في مدينة براغ يوم ٢٨ من حزيران عام ١٩٤٨ بناء على توصية من لجنة الادباء والفنون التابعة لمنظمة اليونسكو التي كانت مكونة آنذاك من الكاتب والفنانين (فرانسوا مورياك وجون بريستلي وارشيبالد ماك ليش) وقد عين الكاتب الانكليزي جون بريستلي كارل رئيسا للمركز قبل ان ينقل مقره الى باديس .

لقد كان من اهداف هذا المركز ايجاد تبادل دول للمعرفة والممارسة المسرحية وذلك عن طريق تأسيس مراكز وطنية في كل اقطار العالم ، حيث تقوم تلك المراكز بتزويد المركز الرئيسي بالمعلومات عن الحركة المسرحية في اقطارها ويساهم المركز الدولي مع المراكز الوطنية في ازالة كل العقبات التي تقف امام تبادل الفرق المسرحية وتيسير سبل انتقالها في انحاء العالم وازالة كل العوائق التي تقف في سبيل تقدم الحركة المسرحية كرفع الرسوم والضرائب وازالة الرقابة على المسرحيات والنشاط المسرحي . وتقديم كافة المساعدات الفنية والمادية الممكنة للمسارح في البلدان النامية . كما يقوم للمركز الدولي بمعاونة الراغبين في دراسة المسرح خارج بلادهم بتسهيل منح الزمالات والمساعدات الدراسية . ويمكن تلخيص اهم الاعمال التي قام بها المركز الدولي خلال السنوات الاولى من تاسيسه بما يلي :



دراسة أعدها : سامي عبد الحميد

بمخس لفات حيث تتبع طريقة الترجمة الفورية . كما ويرتبط بهذا المسرح معهد فني لدراسة فنون المسرح سمي بجامعة مسرح الأمم يلتقي فيه الفرحون من قبل المراكز الوطنية لدراسة الفن المسرحي بمختلف اختصاصاته .

لقد قام المركز الدولي بترجمة وطبع وتوزيع مسرحيات مختارة على جميع المراكز في العالم بغية الاستفادة منها ولقد ترجمت ست مسرحيات إسبوية إلى الإنكليزية والفرنسية ووزعت على المسارح الرئيسية في العالم . وفي يوهي وطوكيو وباريس اجتمع عدد من الاختصاصيين ليدرّسوا أوضاع المسرح في آسيا فحين وجهتي نظر مختلفين . تقيم الحركة المعاصرة في المسرح من جهة وحماية المسرح التقليدي من جهة أخرى . وفي إفريقيا نظمت جولات فنية وقدمت بعض النسخ للمسارح النامية . وفي أمريكا اللاتينية تجتمعت بعض المراكز الوطنية في تنظيم عالمي سمي (المركز المسرحي لأمريكا اللاتينية) .

وكان من أهم أعمال المركز الدولي إقامة مسابقات لكتابة المسرحية في بعض الاقطار ففي أمريكا اللاتينية اقيمت مسابقتان لاختيار أحسن مسرحية معاصرة . وبشجيع من المركز أقيمت مسابقة المسرحية العربية عام ١٩٦٨ عن طريق المراكز الوطنية وقد رشحت مسرحيات للفوز بالمسابقة من قبل لبنان عينت لهبط الغرض وكانت اللجنة العراقية قد تكونت من السادة شاذل طاقة وخالد الشواف وزكي الجابر وإبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وعبدالله نيازي وشارك في المسابقة كل من الدكتور دود سلوم بمسرحية (الاسكندر ذي القرنين) وعادل كاظم بمسرحية (تموز يقرع الناقوس) وطه سالم بمسرحية (ما معقولة) وجميل الجبوري بـ (بنات الناس) ومهدى السلاوي بـ (سرجون الأكدي) وفؤاد التكرلي بـ (الصخرة) وقد فازت (تموز يقرع الناقوس) بالجائزة الاولى وفازت (الصخرة) بالجائزة الثانية ورشحت الاولى للاشتراك في المسابقة عن العراق كما

١ - تأسيس ما يزيد على الخمسين مركزا وطنيا للمسرح .

٢ - إصدار قاموس عالمي لمصطلحات المسرح بثمانين لغات .

٣ - إصدار مجلة (المسرح العالمي) باللغتين الفرنسية والإنكليزية .

٤ - إنشاء مسرح الأمم بباريس الذي افتتح عام ١٩٥٧ .

٥ - الاحتفال بيوم المسرح العالمي في السابع والعشرين من مارس من كل عام .

٦ - ترجمة وطبع وتوزيع مسرحيات مختارة على جميع المراكز المسرحية .

٧ - إقامة مسابقات لتأليف المسرحيات في بعض الاقطار .

ولقد كان المركز المصري للمركز اول مركز عربي يؤسس في بلادنا وقد تراسه وما زال الكاتب الكبير توفيق الحكيم وتأسس ايضا مركز مائل في تونس والمغرب واخيرا في لبنان وسوريا والعراق . والغرض ايجاد لغة مشتركة بين العاملين في المسرح في العالم اعد المركز الدولي القاموس العالمي للمسرح ومن المؤمل ان تطبع نسخة منه باللغة العربية في المستقبل القريب . أما مجلة (المسرح العالمي) فهي تصدر الآن كل شهرين مرة وتحتوي على مقالات وبحوث نقدية ومقابلات وتنشر اخبارا عن النشاط المسرحي في العالم معززة بالصور والتصاميم وقد صدرت أعداد خاصة منها « عدد خاص » بمسرح بريشت وعدد خاص بالمسرح السوفياتي ويوزع من هذه المجلة ما يزيد على ٧٥ ألف نسخة .

لقد بنى المخرج الفنان (فرمين جيميه) جهودا ضخمة في تأسيس مسرح الأمم في باريس وكان واضع البذرة الاولى عام ١٩٢٧ وتنظيم اول برنامج عالمي على مسرح (الشانزليزيه) غير ان مشروعه ذاك توقف . وفي المؤتمر الثاني للمركز الدولي السدولي للمسرح والمنعقد في زيورخ عام ١٩٤٩ تقرر إعادة تكوين مسرح الأمم غير ان القرار لم يوضع موضع التنفيذ الا عام ١٩٥٧ بمعاونة الحكومة الفرنسية . وتشارك في هذا المسرح كل عام طرق مختلفة من انحاء العالم وتقدم العروض

لمساعدة بعض الفرق أو بعض المسرحيين الذين يحتاجون إلى المساعدة المالية لمعاونتهم على الدراسة أو الانتاج ، كما وتقوم بجمع المنوعات عن النشاطات المسرحية في القطر وطبع النشرات بهذا الخصوص وإيصالها إلى المركز الرئيسي كما وتقوم بترويج بعض المطبوعات المسرحية والفنية ، هذا بالإضافة إلى قيامها بالإشراف على الاحتفالات بيوم المسرح العالمي وتنظيمها .

ب - النشاطات الدولية : وتشمل المشاركة في اجتماعات المركز الدولي والاجتماعات الدولية الأخرى الخاصة بشئون المسرح كما وتقدم المساعدات الممكنة للمسارح في البلاد الأخرى وتعمل على تسهيل تبادل الفرق المسرحية واستضافة أعضاء من المركز الدولي أو المسرحيين المعروفين كما وتعمل المراكز الوطنية على تعريف أعضائها بنشاطات المركز الرئيسي .

وتعتمد المراكز الوطنية في إدارة شؤونها على مساهمتها من مساهمات مالية حكومية من وزارات التربية والثقافة أو الاعلام ومن الاشتراكات في الفرق والمؤسسات أو من الأعضاء .

المركز العراقي للمسرح

كان المؤتمر الخامس للطاولة المستديرة عن « المسرح وسينما والتلفزيون والاذاعة في الثقافة العربية المعاصرة » والذي انعقد في بيروت بالتعاون مع منظمة اليونسكو وإشرافها اعتباراً من ٣٠ تشرين الثاني عام ١٩٦٧ حيث ساهمت فيه وفود من المسرحيين والسينمائيين من أغلب الدول العربية وبعضها العراقي . كان المؤتمر قد خصص إحدى اجتماعاته لدراسة أهم العقبات التي تعترض تنمية المسرح المحترف في البلاد العربية وبيان الحلول المقترحة من قبل بعض الوفود . ومن تلك العقبات عدم وجود دليل للمسرحيات يضم مبني مسرحيات من شأنها استمالة جمهور واسع وقد اقترح حل لذلك البحث عن نصوص تقليدية تصلح لأن تصبح مسرحيات كما اقترح مؤازرة المؤلفين الناشئين ومعالجة معضلة اللغة العربية الفصحى والعامية في المسرح . ومن العقبات الأخرى عدم وجود جمهور متذوق وقد تقرر لمعالجة ذلك دراسة احتياجات واذواق الجمهور الواسع الذي تتألف منه الطبقات الشعبية التي لا ترقى إلى المسرح . كما ودرس المؤتمر كيفية تكوين المسرح المحترف عن طريق اختيار شبه المحترفين وتحويل الهواة إلى محترفين وتأليف الفرق المسرحية واستدعاء الخبراء الأجانب وإنشاء معاهد التمثيل ، كما بحث المؤتمر أهمية تكوين المراكز الوطنية للمسرح في البلاد التي لا توجد بها مراكز مخصصة السيد جان دار كانت السكرتير العام للمركز الدولي بقوة خاصة للمنوبين ليوضح ضرورة تكوين المراكز وكيفية تكوينها وحث المنوبين على ضرورة المبادرة لفتح الفروع حال رجوعهم إلى أوطانهم . وقد اتخذ توصية بذلك في ختام جلساته .



رشحت (الزوبعة) لعمود ذياب « من مصر » و (السعد) لأحمد الطيب (من المغرب) و (لباطل جولة لعمود المطايعي) (من الأردن) و (جاد) لأنطوان مخلوف (من لبنان) و « حفلة سمر في خمسة حيزان » لسعد الله ونوس (من سوريا) وقد اجتمعت لجنة المحكمين في القاهرة والتي شارك فيها من العراق كل من يوسف العاني وجعفر السعدى واختاروا مسرحية (الزوبعة) كأحسن مسرحية و « جاد » بالدرجة الثانية .

المراكز الوطنية للمسرح

تزايد عدد المراكز الوطنية في السنوات الأخيرة بعد أن شعر المسرحيون بأهمية وجود هيئة توصل أخبار نشاطاتهم إلى العالم الخارجي وتقلل اليهم نشاطات المسرحيين الآخرين وتوثق العلاقات بينهم وبين المسارح العالمية .

وتتكون المراكز الوطنية من اللجان التنفيذية التي تضم الأعضاء النشطين للاتحادات والفرق والمؤسسات المسرحية من الممثلين والهواة وتنتخب هذه اللجان هيئات إدارية تشرف على أعمال المركز وتنتخب تلك الهيئات الإدارية بدورها سكرتيراً عاماً للمركز وتستطيع الهيئة الإدارية دعوة الجمعيات العمومية المكونة من مجموع الأعضاء لاجتماعات سنوية كل مرتين أو ثلاث في السنة .

وتنقسم نشاطات المراكز الوطنية إلى قسمين :

١ - النشاطات الوطنية والتي تشمل عقد المؤتمرات والندوات المسرحية وإقامة المأواض للديكور المسرحي والانتاجات المسرحية وتساهم في تطوير الحركة المسرحية في القطر والمبادرة في إزالة كافة العقبات التي تقف في سبيل ذلك . والعمل على تخفيض أو رفع القرائن كما حدث أخيراً في العراق - وجميع التبرعات

وقد يادرننا الى دعوة جميع العاملين في الحقل المسرحي في العراق الى عقد اجتماع لهذا الغرض وذلك بتاريخ ٦٧/١٢/٩ وقد استمرت الاجتماعات واحتتمت مناقشات وانفضت ولم تتخذ قرارا واضحا . غير ان مصلحة السينما والمسرح قد قامت بعدة بتشكيل المركز العراقي بامر وزاري في ٦٩/١/٥ من مشايخ عن الوزارة وجامعه بغداد ومصلحة السينما والمسرح وعن الفرق النشطة . ولم يمارس المركز العراقي نشاطا ملحوظا الا عام ١٩٧٠ عندما قام بتنظيم الاحتفالات بيوم المسرح العالمي حيث شاركت في ذلك الاحتفال بعض الفرق المسرحية فقد قدمت الفرقة القومية للتمثيل مسرحية (الاجساد يزحفون ضاردا) لكاتب ياسين ومن اخراج حميد الجمالي ومسرحية (الصليب) لمحمد عفيفي ومن اخراج بسام الوردي ، وقدمت فرقة مسرح اليوم مسرحية جيكونف (ضرد التبغ) اخراج جعفر علي وبمعا قدمت فرقة المسرح الفني الحديث قراءات شعرية من شعر المقاومة أعدها قاسم محمد وقدمت فرقة الفنون المسرحية مشهدا من مسرحية (الناطرون) لعلي حسن البياتي . وقد منحت وزارة الاعلام جائزتين تقديريتين للفرقة القومية وفرقة المسرح الحديث تقديرا لجهودهما بهذه المناسبة - وقد احتفل المركز الثقافي السوفييتي بتلك المناسبة فقدمت فرقة الصداقة التابعة له مسرحية (سيزيف والموت) من اخراج ادب القليمجي . في حين عرض طلبة معهد الفنون الجميلة مسرحية (كتر البخيل) التي اخراجها عيد الله جواد في حين احتفلت اكاديمية الفنون الجميلة احتفالا بسيطا . كما شاركت الفرقة الفنية للاتحاد الوطني للطلبة في الاحتفالات بتقديم مسرحيتين على قاعة كلية التربية كانتا من اخراج صلاح القصب . وفي عام ١٩٧١ قام المركز العراقي للمسرح بتنظيم احتفالات يوم المسرح العالمي وذلك باقامة معرض للفنون المسرحية شاركت فيه اغلب الفرق العراقية . وباقامة عدة حفلات مسرحية استمرت عدة ايام ساهمت فيها اكثر الفرق المسرحية والمؤسسات الفنية .

تأثير يوم المسرح العالمي على علاقات المسرحيين

وبعد ان تطرقنا الى الهيئة التي اوجدت الاحتفال بيوم المسرح العالمي نود ان نعرض لاهمية وتأثير هذا اليوم على علاقات المسرحيين في العالم .

فعل النطاق العالمي يظهر تأثيره بشكل واضح من خلال احتفالات مسرح الاسم في باريس حيث تقام مسرحيات مختلفة من اقطار العالم يخرجها مخرجون عديدون تمنح خلالها جوائز للتفوق ويتعرف المسرحيون انثائها على مستويات الانتاجات المسرحية واخر التطورات في الشكل والمضمون والاتجاهات الجديدة في العرض

المسرحي او معالجة المواضيع . كما يظهر تأثيره من خلال الطلبات والرسائل التي توجه من قبل الكتاب والفنانين العالميين الى المسرحيين والناس قاطبة .

ان الاحتفال بهذا اليوم الخالد لاشك يميز من مكانة المسرحيين ويدفعهم للنضي في تنظيم علاقاتهم بشكل يؤدي الى رفع مستويات اعمالهم وايصال اصواتهم الى الناس في شتى ارجاء المعمورة . كما انه يجتمع ويربطهم برباط وثيق من قنهم الذي اخذ ينقل الى نفوس الناس اكثر فائز ويجعلهم يتبادلون الاراء حول كيفية ربط المسرح بالمجتمع الانساني وكما قال ارثر ميلر ولكن قدوة الفن على التأثير وان تكن هي الاخرى ضعيفة فانها فعالة في المدى الطويل ولذلك فمن شأنها ان تربط المجتمع بوقائق واحد ولا ريب ان هناك نية انسانية اكيدة في كل عمل من شأنه اقامة الدليل على اننا ننتمي لابوة واحدة في العلاقات الطبيعية .

ان الاحتفال بيوم المسرح يجعل المسرحيين يشعرون بان عملهم اكثر اهمية من اعمال السياسة والدبلوماسية فانهم خير من يمثل شعورهم ويوصل اصواتها الى العالم الخارجي بأسلوب مؤثر ونفاذ لا سيما وقد برز المسرح هذه الايام كأقوى وسيلة اعلامية وسيستطيع المسرحيون بواسطة فنهم ان يطرحوا قضايا شعورهم امام العالم الخارجي بشكل سمتع ومقنع .

اما على المستوى المحلي فالاحتفال يخلق روح التنافس المستمر بين العاملين في المسرح ويكشف لهم مركزهم من الحركة الثقافية في البلد وموقفهم من الحركة المسرحية في العالم . وبالتالي يفهمهم اكثر فاكتر الى التماسك في سبيل وضع المسرح في مكانه اللائق . كما انه يخلق الارتباطات الصحيحة بين المسرح والمؤسسات الثقافية والتربية في البلد . وبنه اكثر فاكتر الى ان المسرح لم يعد ضرورة ادية فحسب وانما كما قال الخوسيفار السوفييتي (نستاكوا فيشر) مسألة حيوية وفي هذا الاحتفال تجديد لحيوية العمل المسرحي واكتشاف للقابليات الجديدة واحتضان المواهب المسرحية وابرازها وفيه ايضا التطلع للوصول الى المستويات المتقدمة عن طريق مراجعة الاعمال المسرحية وتطوير الفكر المسرحي للمسرح بنشر المثالات والابحاث ومناقشة الاعمال ومعالجة المشاكل .

اهمية يوم المسرح في فاعلية المسرح

لو استعرضنا الكليات التي توجه بها الكتاب والفنانون المشهورون نيابة عن مركز الدولي للمسرح كل عام بمناسبة الاحتفال بهذا اليوم لرأينا ان جميع تلك الكلمات تؤكد على اهمية ارتباط المسرح بقضايا الانسانية كوسيلة من وسائل تحريك العمل المسرحي



ولرأينا كيف تتركز اهتماماتهم على قضايانا المعاصرة ومشكلاتنا انصيرية . هذا من ناحية ، اما من الناحية الثانية فنلاحظ بأن تلك الكلمات تركز على أهمية اتصال الفن المسرحي الى اوسع الجماهير بعد أن شعروا أنه ظل لفترة طويلة من الزمن بعيدا عن تناولها ومقتصرًا على بعض الطبقات دون غيرها .

اذن ان يتجه المسرح هذه الايام الى الكشف عن النفوس الشريرة التي تقود العالم الى الدمار . ويحاول عن طريق معالجة النفس من لقاء الضوء على المشاكل الاعم للانسان المعاصر واسقاط المشاكل الفردية على المشاكل العالمية -

لقد اتجهت الحركة المسرحية في اغلب انحاء العالم الى شجب الحروب الظالمة التي يموت خلالها الاف الناس وتدمر في طريقها مختلف الثقافات وكنوز التراث . واخذت المسرحيات تنادي بالتنديد بمشعلي نار تلك الحروب ومقاومة الظلم وتنادي بالسلام العادل لكل ذي حق -

والوقوف عند الاخطار التي تواجه البشرية وهذا هو الدائب الفوتيمالي يجويل استوديس يذكر في كلمته عام ١٩٦٨ ما يلي (ان شعلة المنصة ليست مطاة في اي مدن بل هي تسطع كالنجوم لتطرح وتناقش قضايا الانسان دون اغفال لمشكلته المعظمي مشكلته بقاء حضارتنا في مواجهة الترسانات النووية الرهيبة) وليس هناك ريب بأن الاحتفال بيوم المسرح في جميع انحاء العالم تأكيد على حقيقة تؤن هذا الفن وسيلة من وسائل الفهم بين الشعوب وخلق اسباب الامن .

ولقد اكد الشاعر التونسي بابلويرودا في رسالته لدم ٧١ على أهمية ارتباط المسرح بالانسان نذكر (اننا نبت بريد من نبي ولسنا نريد ان نعرف ونميز وجميعنا نريد ان نشهد انفسنا كما كنا سنكون وان نتفق بان المسرح يجب ان يكون بسيطاً ولكن يكون ساذجة فاقدا لكل ما هو انساني) وهذا القول يضع امامنا الخطوط العريضة التي يجب ان يمتد بها المسرح ليكون فعلا وقريبا من الناس وهذا القول يحمل بين طياته كل التطلمات التي تستلزمها مستلزمات التطور مما تركه لنا اسلافنا من تراث وكنوز فنية . ويؤكد الشاعر الكبير على ان الوسائل القديمة قد اندثرت كما اننا برون من الوسائل الحديثة التي تتعالى على فهم الجماهير ولبتأكد الجميع ان المسرح يجب ان يرجع كما كان في المهدى الاولى . ليكون في تناول الجماهير الفقيرة ون لا يبقى في قوقسته التي يعيش فيها اليوم . ولقد اعترف المخرج بيتر برونك في كلمته عام ١٩٦٩ وبخجل كان المسرحيون قد فشلوا الحد الان في جذب العدد الكبير من الناس الى اعمالهم . ولهذا السبب بالذات نادى (شستاكوفيتش) بوجوب خلق الارتباطات الوثيقة بين المسرح والمنظمات التربوية ابتداء من المرحلة الابتدائية وحتى الجامعة فقد بات من الضروري لزيادة فاعلية المسرح في خلق جيل يتفوق العمل المسرحي ويقبل لمشاهدة المسرحيات بحماسة ونهم (فاشرح كما يقول الكاتب الجزائري كاتب ياسين) اولا واخيرا للجماهير .

والحق ان هذه التظاهرات في احوال عديدة يعيشها
المشركون والمفرجون عليها من الغربيين كبلات مسرحية
فشطحات المتصوفة كتلك العوسة التي وصفها لين مثلا
فشطحات المتصوفة كتلك العوسة التي وصفها لين مثلا
او اعياد فيضان النيل هي بمثابة مسرحية حقيقية بمقدمتها
وعقدتها وحلها . اكثر منها شيئا بالمرحبة (الزار)
وهو من الطقوس الجراحية لطرد الارواح ، بما فيه
الملابس التنكرية والاباطال . وتكن روح المسرحية في
نظرنا هنا اكثر في (اسكتشات) تمكس واقع
الحياة .

وهنا نجد بنا ان نقتنم هذه الفرصة لنزبل
اللبس العالق بفنون المسرح حتى في اوروبا كما بين
(ج دفينيو) منذ انتشار الاخراج على الطريقة الايطالية
في القرن السابع عشر . هل المطلوب تصوير الحياة اي
خلق الوهم آخر الامر]

وقد شعر اديبنا الكلاسيكيون متعبين بذلك لارسطو
ودوبينيكا بما هو جوهر الدراما مسمين اياه بانسم
(الشفقة والارهاب) او (الوهم المضحك) اكثر مما
شعروا به فيما سموا اليه جادين عبر محاكاة الطبيعة .
ولكن تحالف الثقافة والفكر مع الابعاد الثلاثة فسي
المسرح ، ذلك التحالف الخطر يضاف اليه كثير او قليل
من فنون الدقة ، قد ضايق فن اولئك المتقدمين ويمكننا
القول ، دون خشية التجني انهم ارا انتجوا روائعهم
بالرغم من تطبيقهم لمبادئهم لا بسبب هذا التطبيق .

زد على ذلك اننا نعرف ان جوهر اللوحة الفنية
لا يقوم على العادة التي تشير اليها وموضوعها ولا على
تسليم ترتيب الخطوط والالوان على التسيج بل تعرف
انه يقوم على بعض العلاقات بين المالم الخارجي وبخيلة
الرسام وتكتيكه وتأثير اللوحة الجماعي . وبفهم الطريقة
لا يقوم معنى المسرحية الناجحة على المفارقة او الوسط
او الادوار الواردة فيها انما يقوم على عفوان هذه العلاقات
التي ذكرتها وقابليتها للبت وهنا طبعاً تختلف وسائل
التوصل الى ذلك . فيمكن الحصول على نفس النتائج
والتأثيرات بالسبل المضادة : يحصل عليها بالتخطيط
المنسق او باللبات الدقيقة ، وبالادوار النموذجية العامة
او بالادوار والمواقف غير المألوفة ، وبالتعمد في انتقاء
الوقائع او الالاء ، ان الحوار يدغم المسرحية وحوار
الممثل وتحركاته على المسرح ، كما يلعب ايضا عرض
المسرحية بحيث لا يكون نجاحها وقبيلتها مضمونين ما لم
تبعت في كل مساء حوادث يبدو انها تقع لأول مرة .

ماذا يمكننا ان نقول بشأن الحقيقة والطبيعة ؟ انهما
موجودتان ويبدو ان مدى التجاح في بلوغهما غرض

حيث المسرح العربي

للمستشرق جاك بيرك

اذا كان من الصواب ان فنون المسرح في
مجتمع حصين تقوم على الحاجة وترتكز عليها وانها تنبع
الى حد كبير من انقسام العالم الحديث فان لنا ان نلاحظ
عدم جدوى الجهود الكثيرة التي بذلت بغية الكشف عن
سوابق للمسرح في حضارة قديمة مهما استعنا على
ذلك بالبحث العلمي والنادوة الغريبة .

فليس من مسرح اصلا الا ذاته ولذاته مما وانما
كان ينبغي تحري السوابق - اذا لزم الامر - في تقييم
الذات وهي ذات متقلبة في تغييرها عن حاجاتها ثابتة على
حلل واحدة في تحسسها لهذه الحاجات . كان ينبغي
تحري السوابق اذن من مرحلة هذا التقييم . ومن طريقته
وكيفيته . اما انا فابحت عنها في احتفالات الفاطميين وفي
العاب الماليك الفروسية وفي طقوس الجمعيات الصوفية ،
لا في معارض الدمى المتحركة او الفانوس المستحري .

خدمتهما على اكمل وجه يتوقف على تحديدها . او ليست هذه المعالم مشتركة بين كافة الفنون وكان تقليد (الحقيقة) عندها ومقاييسها على ممر الاجيال .

اما الآن وقد بلغنا هذه المرحلة في بحثنا فيمكننا ان نطرح في وضع تعريف للفن المسرحي او ان نعيدده فلو حاولنا هذا التعريف قبل الان لكنا عرضناه لخطري الحكم السابق . اما الآن فيفضل استناد هذا التعريف على تطورات تاريخية معينة سيساعدنا على توجيه تحقيقنا نحو نتائج جديدة او بالاحرى نحو اسئلة جديدة ان العرض المسرحي يشمل كافة النواحي الاجتماعية وليس ثمة ما يلزمه باتخاذ اشكال مختلفة ضمن اطارات مختلفة . فلنبحث هذا من الناحية العامة افليس العرض المسرحي على صعيد الجسادة ومحوه لاجتذاب انتباه الغير وقد بين التحليل النفسي ان هنا يلزم كل تطور ؟ وكذا دور المرأة في تكوين الفرد . اولا يمكننا ان نستبين جون مفالة وجها من الشبه بين الفنون المسرحية وعمل الصفحة اللامعة المحببة للدكتور لاكان ؟

ويبدو ان احد اساس العرض المسرحي هو ان يرى المرء نفسه وهو يمثل ، وان يشاهد بنفسه وان يجتمع الناس لمشاهدته انفسهم . فاذا وسعنا هذا القول ليشمل المسرح والسينما والباليه فينبغي ان ينطبق على النشاطات العلمية او الطقسية التي تسمى لها ان تسد الحاجة نفسها في بعض المجتمعات في وقت ما بل وحتى يومنا هذا واذا ما وقفنا لدى العرب نلاحظ عندهم طقوسا واحتفالات كثيرة كما نرى على مجال اوسع تلك المشاهد الرائعة في الزمان مما يذهل الكثيرين من المراقبين فالسوقة يجوها وحوادثها الملائمة لمغامرات الف ليلة ليلة ساهمت كثيرا في عمل الانعكاس هذا عندهم . كان (المقريري) يكتب قصصه . فكان المرء يعيش تلك القصص لشغفه بالدور الذي يلعبه فيها والعكس بالعكس .

لما اذا كانت هذه القصص (او تلك التي احبها متلقوا المقامات) تقف عند السانس والحوار ومجرى العقدة وحلها دون التوصل فعلا الى مستوى الدراما فيعود السبب في ذلك ولا شك الى وجود شيء اعترض التسليم بما نسميه (نحن الغير) اذ يكمن في هذا عنصر اساسي اخر من عناصر العملية المشار اليها . فلنكي يستطيع

المرء ان يسلم . ولو لوقت ما وعلى سبيل التسهيل . انه غير ذاته . ينبغي عليه ان يعرض نفسه لشيء من الاعمال السلبية بالمعنى الذي يراه (هيجل) . بيد ان هذه الاعمال تنفلت قوة وطبيعية تبعا لحضارة معينة او لمستوى الثقافة التي تم التوصل اليها اذ ان هذه الاعمال تستدعي قوانين باستطاعتها ان تحافظ على نظم معينة بانسجام لفترة طويلة من الزمن ولا شك ان هذه كانت الحال مدة طويلة في العالم العربي ومن المحتمل ان يكون تطور التصوف بعقيدته وبشخصياته قد كان عنصر التوازن في القرنين الثالث عشر والرابع عشر وقد يكون في ذلك السبب في الاختلاف الذي بدا يظهر في التطور بين الشواطيء الجنوبية والشمالية للبحر الابيض المتوسط . فالاختلافات التي سبق لي فاكتت طابعها المسرحي ساعدت ولا بد على الاحتفاظ بذلك الكمالات الذي نراه في احياء (الذكر) ومن هنا اتجه طابعها قبل المسرحي اتجاهها جديدا كما هي الحال بالنسبة (للزائر) وانواع المشاهد الاخرى كغياال الظل والدمى المتحركة والاجواق الموسيقية ، حتى بالنسبة للرقص كرقصة السباح الشامية .

فالمسرح بالمعنى الصحيح لا يمكن ان يبرز الا على هذا النمط وفي الوقت الذي ينبري فيه ما يسمى (الغير) بصورة فعالة ليغير طريقة حياته متشبهة باصولها وينتسبها فهذا (الغير) الذي انبرى وتدخل محبولا على تيارات اللغة والاجواق الموسيقية والسلطات كان رمزا لما سماه (ج . دوفينيو) بالكائن الانومي (الذي لا يخضع لقانون) لانه يتخلص من القوانين بل من طراز معيشة المجتمع الذي تؤثر فيه العوامل والتطورات .

حتى ان سيرة (الغير) ووسائله اصبحت شيئا غريبا اقل غموضا للذهن الشرقي حتى ان الشرقيين اكتشفوا ان في ذلك حبيبا تشير الى عقلانية اسمى من الوجهة العلمية على الاقل من تلك التي رافقت انحطاطهم بيد ان هذا التقدم الذي احرزه الشرقيون في ميدان المعقولية اتي برد فعل ادى الى انسداد الطراز او الشخصية فقد استبدل الغرب طراز الامس الذي كان للشرقيين بمثابة متفقد لغياهم استبدلوه بطرازهم وما كان على الشرقيين سوى نبذ او قبوله كما فرض عليهم تماما لا كما كان ينبغي عليهم ان يتصوروه من تلقاء انفسهم ليناسب حاجاتهم .

برلايت المسرح في العراق

بقلم : أحمد فياض المجرجي

كثيرون هم الباحثون ، الذين اوجوا نشأة المسرح في العراق ودرسوا مسيرته وتطوره ، عبر مختلف المهور السياسية ، والفترات الفكرية ، التي شهدتها بلدنا . وقد توقفت محاولات هؤلاء الباحثين ، عند الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث تم العثور على وثائق تاريخية ونصوص مسرحية ، مخطوطة ومطبوعة ، ازيلت كل الطون التي كانت سائدة الى اواخر النصف الاول من ستمينات القرن العشرين ، والتي كانت تروج على ان قطرنا عرف المسرح ، بعد الحرب العالمية الاولى .

ومع ذلك ، فإن الاعتقاد لا يزال قائماً ، على ان العراق شهد في زمن الدولة العباسية ، وخلال حكم المتصم ، الرثاء من الفنون ، هي اقرب الى التمثيل ، منها الى اي لون فني آخر ، وقد حدثني الاستاذ اسعد عبد الرزاق ، انه عثر على مصادر عدة ، فيها كشف لصفحة من تاريخ التمثيل في العراق ، خلال العهد العباسي ، وهو يعمل الآن ، على اعداد بحث يضمت كشافاته ، ويذكر ان الاستاذ اسعد سبق له ، وان نشر بحثاً قبل عشر سنوات ، اشار فيه ، الى وجود مثل هذه المصادر (١) .

يقول الدكتور علي الزبيدي : (اما في زمن الدولة العباسية فلم نثر على شيء ، من النصوص او اشارات الى المسرح والمهرجانية ، في بدايتها ، لاستغلال الخلفاء بتوطيد الحكم ، الا انه وصلتنا بعض النصوص ، التي تشير اشارة عابرة ، الى وجود بعض الظواهر الدرامية ، فقد ذكر الضابستي في كتابه (الديارات) ، ان المتصم عندما قام بختان ولده دعا (السجاعة) ، الى قصره ليقيموا له بعض الالعاب - والسجاعة هم الممثلون - وكان يتخلط بهم ، فلما دخل عليه اخوه ، في بعض الايام ، سخره من الاختلاط بهم ، خوفاً على حياته منهم ، فامتنع المتصم ، واخذ يجلس في شرفة القصر ، والسجاعة يقومون بالالعاب في الساحة (٢) .

ان مصادر اسعد عبد الرزاق وما نقله الدكتور الزبيدي عن كتاب (الديارات) وغيرها من الاشارات



المتشابهة في كتب التاريخ الاسلامي والعربي ، كلها قادرة على تحويل الجسد الى حقيقة ، وترسيخ الاعتقاد ، بأن المسلمين عرفوا في فترات حكمهم ، اشكالا مختلفة من اشكال البهو والتسلي ، والوانا من الفنون ، هي كما قلنا ، تصنف بمواصفات التمثيل . وهذا في تقديرنا يكتسب ما اشاعه اولئك الذين أرادوا أن يبرهنوا على أن المسرح . ليس من سمات الحضارة العربية . وأن جنوره ما تزال غضة فتية ، وأنه بالتالي ابن الصلات الحديثة للغرب بحضارة الغرب .

قد يكون في ذلك الادعاء شيء من الصحة ، وهو ان للإسلام دورا ، في كبت هذه الاداة الحية ، من ادوات التعبير عن هوية الامة وقيمها ، ولكنه ليس - على اية حال - عامل تفسير للظاهرة . أن الاسلام لم يشجع الزخارف ، ومع ذلك ، ففي فنون العمارة الاسلامية ، من الزخارف ، ما لا يزال موضوع اعجاب والفتيس . (٣٦)

وثمة خطأ يقع فيه الكثيرون ، من الباحثين المهتمين بتاريخ المسرح في العراق ، هو أنهم يزنون المظاهر التمثيلية التي عرفها العراق ، في عهوده القابرة ، بمعايير العصر الذي يعيشونه ، وقيسونها بالقيم التي يتعاملون بها ، في حاضرهم . والحق اننا يجب ان نضع تلك المظاهر في سياقها التاريخي ، ونربطها بالمظاهر الفكرية والاجتماعية ، التي تسم كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع ، فحينئذ ، وفي ذلك فقط ، نتمكن من تليس جنود حركتنا المسرحية ، في تاريخنا الطويل .

ولعل من اول المظاهر التمثيلية ، التي عرفها العرب والمسلمون ، في عهودهم المختلفة ، هو (خيال الظل) ، الذي لم يعد امره خافيا على المؤرخين والمطلعين . ويقول المؤرخ فيليب حتي [في القرن الثالث عشر ، ترقى نوع من الادب الممثل في روايات خيال الظل ، وظهر تحت عنوان (طيف الخيال) ، وكان الفضل في ظهوره لـ محمد بن دانيال الخزاعي الموصل (١٢٦٥ - ١٣٩٠) ، والمؤلف هو طبيب مسلم ، اطلع من اصل يهودي أو مسيحي . وقد ازدهر ، في عهد بيبرس ، وكتابه هنا هو المثال الوحيد الباقي من الشعر التمثيلي ، الذي يرجع الى العصور الوسطى الاسلامية ، ولعل روايات خيال الظل ، من اختراع الشرق الاقصى ، وقد وصلت الى المسلمين من الهند أو فارس .

وفي اواخر القرن التاسع ، بدأ الفصاحون العرب يدخلون في قصصهم ، انماطا قومية ، ويحاولون ان يجعلوا لها تأثيرا هزليا . وفي القرن الثاني عشر ، نجحوا في وضع روايات البلى ، ونجد في الاندلس ، اشارة الى خيال الظل ، إذ أخذ منه ، ابن حزم ، مجازا في القرن الحادي عشر . وقد انتقلت من اسيا الغربية ومصر ، هذه الروايات الى القسطنطينية ، حيث سميت باسم (القرقوز) وبمناها خو العميون السود - ويطلق (القرقوز) على الشخصية الرئيسية في الرواية ، ومن القسطنطينية ، انتقلت الى اوربا الشرقية ، وتدل بعض روايات البلى التركية على

ميلغ ما استفاد المسرح التركي من قصص الف ليلة ليله . يمكن من أمر تاريخ دخول خيال الظل الى العراق ، وتطوره ونشأة الحوار الادبي العامي والفصح ، المتعلق به ، فقد بقيت اللعبة هذه منتشرة في العراق ، حتى قبل الحرب العالمية الاولى (٣٧) .

والى جانب (القرقوز) كان العراقيون ولا سيما البغداديون يزاولون اشكالا تمثيلية أخرى ، يطلقون عليها اسم (الاخباري) وهي مشاهد تمثيلية ، تتضمن حوارا بين شخصين أو أكثر ، يتبادلون الاوصاف المضحكة والنكات ، ولا تتخذ موضوعا بعينه ، بل تعتمد على مدى التحكم والسخرية والوصف المضحك ، الذي يوجهه المتحاورون لبعضهم بعضا .

ان (الاخباري) لم يكن حوارا مجردا ، بل كان مشهدا يمكن ان يوصف بأنه تشيل ، لان القائمين به كانوا يرتدون ملابس تثير الضحك ، وتناسب للشهد ، وأن لم تتنوع كثيرا ، بسبب سذاجة السلية ، وسطحيها ، وعدم تنوع الموضوع .

وكان المرحوم (جعفر قلق زادة) آخر من شهد أهل بغداد ، من كانوا يقدمون - الاخباري - وخاصة بعد ان تألف له جوق خاص به ، اشتركت فيه النساء ، فأصبح عنصرا من عناصر التسلية ، في الملاحى والمقاهي ، لهذا يمكن اعتباره مقنعة لدخول التمثيل المسرحي الحديث في العراق ، لانه يقوم على الحركات التمثيلية والحوار وارتداء الازياء المناسبة للموضوع ، والظهور على المسرح امام الجمهور . وطبيعي ان يتطلب هذا كله ، نوعا من التنظيم ، أو الاخراج البدائي . ولولا الظروف الاجتماعية السائدة في اواخر القرن التاسع عشر ، ومقتلار الذين كانوا يمارسونه ، الى الثقافة المسرحية والفنية ، والمستوى الواطى الذي كانت عليه ، الملاحى البغدادية - آنذاك - لكان من المحتمل أن يتطور الى حالة أفضل . وهذا يمكن فقدت هذه المشاهد ، لدخول التمثيل المسرحي الحديث ، واستعداد الجمهور لتقبله ، والاقبسال عليه . (٣٨)

وعدا ذلك ، فإن المدارس لتاريخ العراق ، يجد ان تكويننا آخر ، كان له دوره وتأثيره في تطوير الحركة المسرحية الناشئة أو المبدئية ، فقد عني الابهاء المسيحيون بالمسرح ، وعملوا على خلق حركة مسرحية ، في نطاق مدارسهم ، لبث التعاليم الدينية والاخلاقية ، بين رعاياهم واستنفوا أحداث مسرحياتهم ، من المهددين القديم والجديد ، لغرس الايمان في نفوس رعاياهم وتنويرهم بالتعاليم المسيحية .

كما ان العلاقات الثقافية والدينية ، كانت قوية بين الكنائس والمدارس المسيحية في الموصل وبغداد ، وبين الاوساط الدينية المسيحية ، في لبنان وروما وباريس . وكانت المدارس المسيحية ، ترسل بعض رعاياها من المتفوقين والناهبين الى اوربا ، للتأسيه هناك ، ثم يعودون للتدريس في المدارس المسيحية في

الموصل وبغداد . وقد كانت المدارس المسيحية في الموصل ، ولا سيما المدرسة (الأكليزيكية) التي أسسها الأساقفة اللومبنيكان في الموصل ، سنة ١٧٥٠ م ، تعني بالفرنس التمثيل ، في نطاق الإطار الديني ، وكانت هذه المدارس تقدم المسرحيات ، التي يؤلفها الأساقفة اللومبنيكان ، بالإضافة الى المسرحيات التي يؤلفها أبناء عراقيون .

وقد عثرت في شهر تشرين الثاني من سنة ١٩٦٦ ، على دفتر عتيق ذي ورق أصفر جاف ، وفيه ثلاث تمثيليات معطولة قصيرة ، وفي الصفحة الأولى منه ، ختم ذنري كتب في وسطه (الشمس حنا حبش ١٨٨٠) وهذه التمثيليات التي زودني بها السيد لطيف حسن ، فهي : ١ - (كوميدي) آدم وحواء ، ٢ - (كوميدي) يوسف الحسن ، ٣ - (كوميدي) طوبا . وبعد دراسة هذه التمثيليات وجدناها مستوفية للشروط الشكلية والفنية لكتابة المسرحية ، فيها سخوف وحوار وموضوع ، وهي مقسمة الى اقسام (مشاهد) ومن الممكن انجاحها وعرضها في وقتنا الحاضر ، اذا ما اجريت عليها بعض الترميمات ، التي يقتضيها واقع مسرحنا وظروفنا .

ومما قمت به في حينه تعقبيا على هذا الاكتشاف ، ان تمثيليات الشمس حنا حبش ، سيؤدي الاعلان عنها الى تغيير فيما توصل اليه المؤرخون السرحيون ، ليس الشرق ، بل في البلاد العربية ايضا ، في الخطوط الجغرافية والسمات التاريخية ، لنشأة المسرح العربي ، حيث كان الجميع يرون ان المسرح ، بدأ في لبنان ، ثم اتجه نحو سوريا ومصر ، اما العراق فقد كان معزولا عن مجال دراساتهم ليمانهم بتظافته من هذا الفن .

ان توقعاتي ، جاءت من صحتها . حيث قام في نفس السنة (٦٦ - ١٩٦٧) ، الدكتور علي الزبيدي بالقاء محاضرات ، على طلبة قسم الدراسات الادبية في معهد البحوث ، التابع لجامعة البصرة العربية ، خص فيها ، عثوري على تمثيليات الشمس حنا حبش ، بعنايته ، فقصده اشار اليها اكثر من مرة ، ومن ذلك قوله (وقد اهتمت بعض طلابي المتابعين في قسم الفنون المسرحية ، بمعهد الفنون ببغداد ، بالبحث في هذا الموضوع فعثر السيد احمد المغربي ، كما نشر مؤخرا في جريدة الجمهورية ، على مسرحيات دينية ، ذكر انها الفنت سنة ١٨٨٠) .

وبعد ان اقتبس الدكتور الزبيدي ، فقرات من موضوعنا المنوه به ، قال (والحقيقة ان هذه التمثيليات الدينية مقتبسة ومعرّبة ، عن التمثيليات الدينية الفرنسية والانكليزية ، التي حملت الاسماء ، نفسها ، مثل : آدم وحواء ، يوسف الصديق ، وهو من النوع الديني - الاخلاقي ، الذي كثر في القرون الوسطى ، وما زال يحظى باهتمام رجال الكنيسة ، ووجود الشخصوس والحضور والتقسيم الى مشاهد واقسام ، لا يجعلها مستوفية للشروط الشكلية والفنية لكتابة المسرحية ، كما اعتقد احمد المغربي ، واثبتته بحماس في مقاله) ثم عقب على ذلك بقوله (ولكن ما لا شك فيه ، ان العثور على مثل هذه

المسرحيات ، التي كتبت في ذلك التاريخ في العراق امر جدير بالاهتمام ، لانه يرهان على مزاوله العراقيين ، خوصلا يمن التمثيل والتأليف ، وان كان هذا التمثيل على مستوى المسرحيات الدينية (١٧) .

ثم جاء نائب آخر ، هو السيد عمر الطالب ، فتناول مسرحيات الشمس حنا حبش ، واستعرضها كلها ، دون ان يشير الى اخادته من مقالتنا ، اسوة بالدكتور الزبيدي ، وبسنتين لاخرين . ومما قاله السيد الطالب عن تمثيليات حبش (وكانت هذه المسرحيات الدينية ، اخلاقية ، شحوصها ، ردايل وفضائل مجردة ، وحوارها طبعي ، اساني يشبه الحوار المعاصر ، ويتجلى ذلك مثلا ، اتساع العرس الحني ، لزوجة (العزيز) في مسرحية (يوسف . نجسن) ، التي تظهر كامرأة شجوانية ، لا يوقفها شيء عن تحقيق وعيدها . وقد اظهر كاتب المسرحية - حبش - براعة وانرازا ، في السوقت نفسه ، في فقرات الحوار ، بين يوسف واخوته ، ومهارة في استخدام اللفاطع الشعرية ، وفي استخدام الغناء عن طريق الدورس (١٨) .

ونجد في مسرحيات (حنا حبش) الثلاث ، قصصا متقنة ، فيها أبطال رسمت شخصياتها رسما محدد ، ثم هي تمثيليات مكتوبة بطريقة فيها قدر كبير ، من مراعاة مقتضيات المسرح ، وان لم تكن على شيء ذي بال ، من المناحية الادبية . ولا جرم فقد كتبت لتمثل في ملهى دينية . وعدم وجود عدد كبير من الشاظر المتعددة فيها ، يضمن ان يجعل منها ، قطعة نموذجية لتمثل في كنيسة او مدرسه . وقد التزم الكاتب في موضوع المسرحية ، بما جاء في الكتاب المقدس ، دون ان يخرج عنه ، ويشير في كل صفحة ، من صفحات الكتاب ، الى آيات الكتاب المقدس ، التي اعتمد عليها في الحادثة ، التي اوردتها في مسرحياته .

ومن مكونات حركتنا المسرحية ، ارتباط العراق بالامبراطورية العثمانية ، وقد ثبت ان العثمانيين قد عرفوا المسرح ، فمارسوا التمثيل منذ القرن الثاني عشر ، اما في القرن التاسع عشر ، فكانت استنبول ، عاصمة العثمانيين تمتاز بنشاط مسرحي ، بلغت النظر ، فقد زارتها فرق تمثيلية ، ايطالية وفرنسية ، واجواق موسيقية ، وفرق راقصة ، فشهد الاتراك ، مسرحيات شكسبير وراسين وموليير وغيرهم ، وهي تمثل بلغاتهم الاجنبية . وقامت بعض الفرق التركية ، بترجمة وتترك عدد كبير من المسرحيات ، وخاصة الفرنسية ، ومتمنزا للجمهور التركي ،

واهتم سلاطين العثمانيين ، بالتمثيل ، وخاصة السلطان عبد المجيد ، فاعوا في قصورهم مسارح خاصة ، كانت تقام فيها حفلات التمثيل والمزف والرقص . وقد امتدت الحركة ، الى المدن التركية المهمة الاخرى ، فاقبعت حفلات تمثيلية ، قدمت فرق استنبول ، في انشاء جولانها ، والفرق المحلية ، وخاصة في مدينة ازمير ،

ونصيب بعض الفرق التركية ، الى البلاد العربية ، ووضعت
مطرب بسبي ، في حبس ودمشق ، بل ان بعضهما بعد
يسعد . وقد رجع واحد من المودعين المستعبدين
الذين ساسم ، هجر ، احدى الفرق العربية الى بغداد ،
في اواسي ، مودع اسامح سر ، ويزان الفرق العسكريين .

وما ان حل ثامن العشرون ، حتى استلمت
بمسيرة اسرجية في العراق ، اهم سرورها ، و تلافت
بروحه وبهذخت المصاحي ، وبثابر اسحووت الاجتماعية ،
التي بامت اعلان الدستور في سنة ١٦٠٨ ، سجن اسرافيل
من بسيم الانتداب اسرجية ، على منصات حصة ،
وامم جمهور عم واسع ، ومن ابرر اسرجيات التي
حوصت في حوصل وبعد ، خلال العامين الاول والثاني ،
من الفرق اعاني ، هي : (بنوحد نصر) نايف الحوري
عمر بنوحد العبداني حارديني ، و (لطيف وخوشا)
نايف عموم سج الله سحار ، و (شعو) و (حرب دبل)
نايف بسيم حسون ، وهو والد لصحافي نجيب حسون
(صاحب مجلة المتفرج) و (الامير الشهيدي) نايف
الحوري انطون زبوني ، و (البري القنول) قايما حنا
رسام ، و (السعدي بن المندرج) نايف الدتور مهدي
ابصير ، و (موطن) نايف اللاتب الشرفي ماضي
لما و ترجمه محي الدين الخياط ، وغيرها من المسرحيات ،

وجراء ذلك ، فقد اخذت صحافة العراق ، تعكس
نشاطات الجمعاعات التمثيلية ، وبخاصة المدارس ،
فخصصت لها ، جانبا من صفحاتها ، وهذه هي جريدة
(الرقيب) تنشر في احد اعدادها الصادرة في سنة
١٦٠٨ م ، الخبر الثاني ، تحت عنوان (تشخيص
رواية شهيد الدستور مدحت باشا) :

(سيمثل شبابنا الوطنيون ، هذه الرواية
التاريخية المصرية في مكتب الريان الكاثوليك مساء
الخميس ٩ نيسان ١٩٢٥ رومي (١٩٠٨ م) من الساعة
الاولى بعد المغرب ، وهي الرواية ، لفريدة التي تمثل
مقتل ابي الاحرار المرحوم مدحت باشا ، وتشخيص
صورة انقلاب الحكومة ، باعلان الدستور ، وتحتوي على
خمس فصول ، يتخللها تمثيل هزلي ، باللغة الفرنسية ،
وعاني رخيبة ، موقعة على آلات الطرب الشرقية ،
وتحتوي هذه الفصول :

الاول : يمثل سجن مدحت باشا ، مؤسس
الدستور ، وقتله خنقا في قلعة الطائف .

والثاني : يمثل حزن عائلته عن وصول الخبر
اليها ، مع ذكر لوصيته الاخيرة .

والثالث : ويمثل اجتماع الاحرار في باريس ،
برئاسة البرنس صباغ الدين بك ، وتقريرهم اعلان
الدستور بواسطة الجيش ، وتبليغهم الامر الى نيازي بك .

والرابع : يمثل اتحاد نيازي بك وانور في سلانيك ،
على اعلان الدستور ، وكسر قيود الاستبداد ، واحتلالهما
سلانيك ودار الحكومة باسم الدستور .

والخامس : وصول تغراف حسي باشا ، مفتش
مصري ، وبشخصت نياري وابور ، سمائي ، والعماد
ميسي اوزور ، وتقريرهم اعلان الدستور ، بعد جدال
سوي ، وقرار عزت باشا ، وحيرة بحسين باشا ، نائب
الحبي ، ورجيحان شمش ، حول يندرج ، واعلان اودده
مودع اسطال ، بشرق دقاوون الاساسي ، في جميع
مهابد اجتماعية .

وبعد التمثيل بعينه ، لتسيدات ، نهار الاحد
١١ نيسان ، وقت ظهر ، وعينت بيت (مدحت)
سجن في الحرجة الاولى ، مجيدان ، وفي اسايه مجيد
واحد .

وبعد تلك المموبات ، لابد من الاشارة ، الى ملون
حز ، او بالاحرى مودع اخر ، به دوره في تشييع حسن
اسلامي لدى مواصي العراق ، واعني به (التعزية)
او مدح الحسين (ح) في العاشر من محرم - العاشوراء -
بمدينة . حيث قدم في مثل هذه اليوم ، من كل عام ،
احداث يقدم فيها (صرخ) ، وهو يصي يتلف من
حور سري ، مع حيط من مقاطع ماحودة من سحائر
معمدة ومجسدة ، ويقام لاجل عادة ، امام جميع بوبر
من الناس ، يصورها عليه اليوم ، ويحلف عدد منسوبيه ،
حسب الاستعدادات والامكانيات ، ويصحب في كثير من
السين ، ايجاد من يرعى القيام بدور - الشمر -
دبل الحسين ، ويظهر اسررون الى اعرافه ، بمبلغ كبير
من المال ، ويعمل اشخص هذا ، ممولوا من قبل اعرافه
واعني . . . وهذا يرى شيئا قريبا ، بين هذا التشييع
الحسيني ، وبين المسرح الديني المسيحي ، الذي لسن
يجري في العصور الوسطى ، في اوروبا ، ويعيد سيرة
المسيح ، فانه يقوم بدور يهود ، يظل سمونا فترة
طويته ، (١٠)

وكان اول من اكتشف هذا المسرح ، من
الاوربيين ، اللونت الفرنسي جونز ، الذي تعمس له ،
وم يتورع عن سفارته بالتراجيديات اليونانية ، وقد
نشرت عنه ، دراسات كثيرة ، وترجم النص الى معظم
اللغات الحية - كما ان الشاعر العراقي محمد رضا شرف
الدين كتب مسرحية شعرية بعنوان (الحسين) مأخوذة
عن التعزية ، وتقع في ٢٤٠ صفحة .

تلك هي اهم المظاهر التمثيلية ، التي كانت بمثابة
الجلود التي اوتفت منها اطراف الحركة المسرحية في
العراق ، والتي انطلقت بلون توقف ، وتطورت عسدا
بعد عقد ، متتامية بقدر ما كان الممثلون فيها ، يقدون
عليها من الرعاية والتفجئة والتموين والفراسة واللوق .

ان الحد الفاصل بين تلك الفترة ، التي سادت
فيها المظاهر المستعرجة ، وبين المراحل التي تلتها ،
والممتدة حتى الان ، هو الوقت الذي انفصل فيه
العراق ، عن الامبراطورية العثمانية ، على اثر الحرب
العالية الاولى ، اذ سهل امام الشعب العراقي ، ان ينهض

باعتباره وحده ، فوحده . بعد أن كان تابعاً لأميراطورية ،
سأسمعه الأرجاء ، ذاق من سعتها ، لضيق والحرمان
والجهل ، أن انهيار الامبراطورية العثمانية ، كان
يشير به حزة اجتماعية وفكرية ، أصابت مجتمعنا ، وفتحت
به ، الافاق الجديدة والرحبة ، التي قادته نحو مسافط
النور ، ومرافقه التطور .

ومما عجّل في انصهار تلك الظواهر التمثيلية في
بومق وحده ، هو تنامي البرجوازية العراقية ،
وستطاعتها أن تكون الطبقة السائدة والمتنفذة ، ذات
الارتباطات المتنوعة ، في مجالات التجارة والسياسة ،
مع دول هي امر من امراق تطورا وتحضرا كالشمام
والمانيا وبريطانيا وفرنسا ، ان هذه العلاقات ساعدت
على نيلور ، ذهبن وادواق الطبقة المنتصرة (١١) .

وعلى ايدي ابناء هذه الطبقة الصاعدة ، انعطفت
الحركة المسرحية الناشئة في العراق ، اوسع انعطاف
في تاريخها . ففي عام ١٩١٩ ، قام عدد من الشباب ،
بتقديم بعض التمثيلات التي صيغت بأسلوب الوعظ
الاجتماعي ونقومي والاخلاقي ، وبشكل مباشر ، ساذج
وبدئي ، بمنظار العصر الحالي ، ومن اولئك الشباب -
ابداك - نجيب الراوي ونوري ثابت واحمد الراوي
وجميل رمزي فبطان وشفيق سليمان عبد الرزاق ،
وجراهيم شوكيت وسديق شنتشل ، ومحمد حسن
سلمان ، وعلي حيدر سميان ، وعبد الرحمن خضر ،
وصالح السهروردي ، وعبد الكريم خضر ، وغيرهم من
الشباب ، الذين شكلوا واحدة من الغمائر التي انضمت
حركات المسرحية ، السائرة الان نحو الاستفراد والاصالة
والابداع .

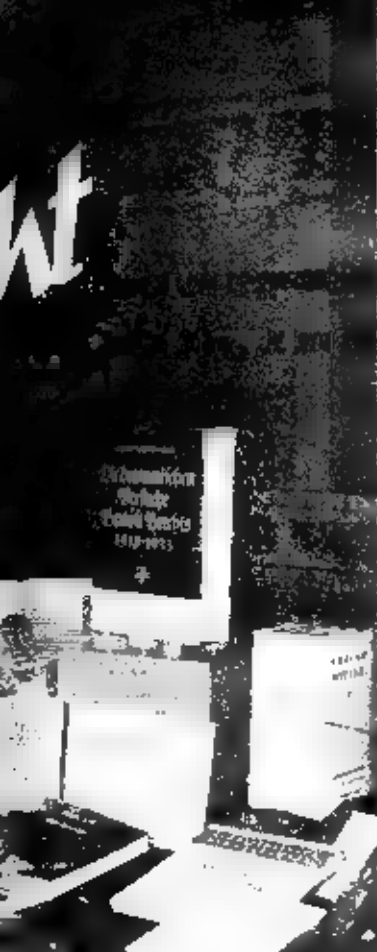
وحين نصل نهاية العقد الثاني من القرن العشرين ،
تفتنا بوجهها ثورة عارمة ، غطت محافظات القطر كلها ،
وكان المسرح سلاحا من اسلحتها . يقول السيد مصطفى
نور الدين الواعظ في كتابه (الروض الازهر في تراجم
آل السيد جعفر) : وقد قام بتمثيل رواية - وفود
النعمان على كسرى انو شروان - ورواية - فتوح
الاندلس - ، وكان المشتركون بالتمثيل ، هم : قاسم
المعوي وعبد القادر صالح ومحمود خالص ونجيب الراوي
وابراهيم الواعظ ، وعلى غالب المزوي وروؤف النعمان
وعبد العزيز ماجد واحمد الراوي وعبد القادر جميل
وحسن سامي تاتار وطالب مشتاق وجميل الراوي

وجميل رمزي وخير الدين خورشيد وامين خالص وانور
النقشلي . فتمثنا رواية - وفود النعمان - مرتين : مرة
لمنفعة مجلة (اللسان) ، والثانية لمنفعة المدرسة
الاهلية - والمقصود بها مدرسة التفويض - ، ورواية
(فتح الاندلس) مرتين : مرة لمنفعة المدرسة الجعفرية ،
والثانية لمنفعة مدرسة الحسينية . وقد كان السخل في
كل مرة يتجاوز العشرة الاف روبية ، وكل هذه المبالغ
كانت ترسل الى الثور في الجنوب (١٢) .

ومع مطلع العقد الثالث ، من القرن العشرين ،
وبعد ما يسمى بالحكم الوطني ، نشأت اول فرقة
مسرحية عراقية ، هي الفرقة العربية للتمثيل ، التي
الفها الفنان المرحوم خالص الملا حمادي . وقد استطاعت
هذه الفرقة ، تطلعات الشباب وطموحاتهم الفنية .
وبذلك تكون مرحلة جديدة ، من مراحل الحركة المسرحية
في العراق . قد ابتدأت .

مصادر البحث :

- (١) تطور المسرح العراقي - مقال لاسيلا محمد عبدالرزاق -
مجلة المعرفة - بغداد - العدد ٣ و ٤ سنة ١٩٦١ .
- (٢) المسرحية العربية في العراق - الدكتور علي الزبيدي -
مجلة الرسالة القاهرة .
- (٣) مجلة المعرفة - دمشق - العدد ١٠٤ تشرين الاول ١٩٧٠
دراسة - مجلة ادب الفصحى .
- (٤) تاريخ العرب - المجلد الثالث - للمؤرخ خليل حنّان ،
وتعريب محمد مبروك صالح - مطبعة النجاح ببغداد ١٩٦٥ - ١٩٦٦ .
وهو من منشورات طر المعلمين العالية .
- (٥) راجع كتاب الدكتور علي الزبيدي .
- (٦) جريدة الجمهورية - العدد ١٠٤٢ في ٣ كانون اول ١٩٧١
بغداد .
- (٧) راجع صفحة ٤٤ والاصحات التي تليها من كتاب الدكتور
علي الزبيدي .
- (٨) كتاب المسرحية العربية في العراق - الجزء الثاني - الدكتور
عمر الطالبي - مطبعة النعمان - النجف الاشرف - ١٩٧١ م .
- (٩) كتاب الزبيدي .
- (١٠) مجلة المعرفة السورية - عدد ١٠٤ تشرين الاول ١٩٧٠
من دراسة الدكتور سلمان حطاية .
- (١١) الحركة المسرحية في العراق - احمد فريسيه كفرنجي -
مطبعة الشعب - بغداد - ١٩٦٥ .
- (١٢) كتاب - الروض الازهر في تراجم آل السيد جعفر -
تأليف مصطفى نورالدين الواعظ - مطبعة الاتحاد - الموصل .
ويراجع ايضا العدد ٤٧ السنة الثانية من مجلة الاقصة والنظريات
المصادر في ٢٠ كانون اول ١٩٧١ .



توفي برتولد برخت في الرابع عشر
من شهر آب سنة ١٩٥٦ • وقبيل
وفاته بضعة أيام كان يعمل ويكتب
بغزارة ، وكان قلما حول موضوع
الجملة المرتقية (للبرلينر انسامبل)
وسفرته الى فانكلترا • كان منهمكا في
أخراج مسرحيته (حياة غايلو)
بالاشتراك مع المخرج (اريك انجيل)
فكان يعطي لطلبة مختلف الارشادات
والنصائح ، ويناقشهم حول العرض
الاول المرتقب لمسرحيته (ايام الكومونة)
في « كارل - ماركس - شتات » •
وهنا • وفي خضم النقاشات • وكأنها
مصادفة تمت الفتوحات الكبيرة
والصغيرة : فقد كان برخت كوريسا
في ابتاعته • ان هذه الايام - التي
سبقت الرابع عشر من آب - كانت
مفتاح الحياة ...

وبناء على طلبه فقد دُفن برخت عن
بعد خطوات من قبر (هيتلر) • حيث

برتولد برخت
في الدرامات الجمالية الحديثة

بقلم : فكتور كلويف
ترجمة : عزيز حداد

إن مكانة برخت في تاريخ المسرح العالمي تعكس في صف واحد مع شكسبير ، غوته مولير وغالدوني . كان برخت - كمن سبقوه من العظام - دراميا ومخرجا ونظريا للمسرح . وكان في الوقت نفسه واحدا من كبار شعراء العصر . ففي هذا العصر الأساسي ، وحيثما تطلب النضال من أجل السلام ، كان برخت مع المناضلين في الصفوف الأولى . لأنه كان انسانا عظيما . فهو لم يحب الانسان و « يعطف » عليه وحسب ، بل يحارب من أجله ايضا . تكل اعماله الابداعية واخلاقه الجمالية هي نتيجة فكرية لتكوين شاعرته من أجل التخفيف عن متاعب الانسان المعاصر . ففنت برخت لا توجد اية فوارق عرقية ، ذلك انه قسم العالم الى قسمين غير متساويين - «الكئين بدون حق ، والفقراء المظلومين» .

كان برخت اشتراكيا انسانيا . حارب من أجل حقوق العديمين ، والذين - كما يراهم - يمثلون القسم الاعظم والاحسن من البشرية . وفي فضائه من اجلهم ، نجده يشخص الحنان كوسيلة لمساعدتهم . « فالحرب حرب » ولا رافة بالعدو ، بل القضاء عليه واجب . وفي هذا ازوع مدلول انساني كما يرى برخت .

كان برخت شاعرا وطنيا عظيما . وخير دليل على ذلك هي ابداعات برخت الدرامي والشاعر . برخت منظر وعلمي المسرح . برخت - السليل الاصيل لاعظم الناس في وطن الفلاسفة والفكرين « - ألمانيا - » ان شعره فلسفة ، وفلسفته يعبر عنها شعرا . ان برخت كشاعر وطني ألماني كافح من أجل التحرر ، من أجل المستقبل الاشتراكي لوطنه . وبرخت كاشائي تأثر بعذاب وتآلم لارادة النساء المشينة للشعب الألماني .

غير ان برخت لم يتأثر بالسلبية التي كانت غريبة على لطبيعة الحيوية للمناضل . لقد عمل كل شيء بإمكانه للتجديد من الكارثة ، لأجل ان يفتح مواطنوه آفاقهم وليبصروا ، ولا ذنب عليه ان ثم يستطع صوته الشعري ان يكون مسموعا في الوطن .

فعدم الحرب محكمه ساحات المارك الخيرية . ان النضال الطبقي والمركة ضد الفاشية هي التي جعلت برخت الذي يعرفه اليوم كل العالم . وله كل الحق حين يقول : « ان افكارنا لاجالية كاخلاقيتنا ، تحددها » طبقات نضالنا » ١٤ .

هناك مقولة شهيرة قالها (ليون فيختنجر) :

(*) انظر الملاحظات في نهاية البحث .



توجد هناك الان صخرة غير كبيرة
محفور عليها عبارة : « برتولد برخت
١٨٩٨ - ١٩٥٦ » .

عاش برخت ألماني وخمسين سنة ،
منها اربعون سنة وهبها للادب والفن :
ومن الاربعين - خمس عشرة تعود الى
سنوات التشريد والتفكك في بلدان عبر
ودية غريبة بينما قضي في وطنه - ألمانيا
العديدة - سبع سنوات قسار حافلة
بالنضال . سبعة اعوام فقط في
امكانية العمل الفعلي في مسرحه . ذلك
المسرح الذي كان برخت يعلم به منذ
زمن بعيد . فقط سبعة . ولكنها
تعادل الكثير . وفي هذه السنين بالذات
حصلت القفزة .

فأمام ناظرينا ، وفي خضم
المعارك السياسية ولد برخت -
كلاسيكي الادب والفن المسرحي العالمي .
لقد ادركنا هذا ولكن ليس فوراً ، إذ
لا يولد الكلاسيكيون دائما .



برخوت
في
الدراسات
الجمالية
الحديثة

ما هو دور نظرية ومسرحيات برخت في عملكم
الابداعي ؟

بماذا تفسرون النجاح العالمي لبرخت ؟
يكفي فقط ذكر اسماء الذين اجابوا على الاسئلة
للافتتاح بظلمة برخت « الجغرافية » - فمنهم مثلا :
المثلة الانكليزية الكبيرة سبيلا تورناديك ، وعيد
معهد الدراسات المسرحية في بودابست - فيرنس ،
والمرحج البوليفي - آناخو البيا دي كويو ، والمخرج
الممثل الانكليزي المعروف في العالم - السير لورنس
اوليفيه ، ومن الولايات المتحدة الامريكية المخرج - آلان
ليوشتايدر ، والمؤلف الدرامي المكسيكي - رافائيل
سولانا ، ومدير مسرح الشعب في فيينا - ليون ايبي
ومديرة مسرح بوخارست - ايلينا ديليانو ، والمخرج
البولندي - غوناز سيفينارسكي ، ومدير مسرح هافانا
« تياترو استوديو » - فيسنت روغوبلينا ، والمدير
الفني ، للمسرح المعاصر ، في بلغراد - ايفان ايفاني ،
ومن استكهولم الممثل - آلان ادفسال ، وتيولاي
اوخلوبكوف - احد كبار المخرجين السوفييت ، وسعد
أردش - مدير المسرح التجريبي في القاهرة ، والكاتب
الفرنسي أدور آدموف ، وجورجو ستريلر - مدير
« بيكولو تياترو » في ميلانو ، والمخرجة البلغارية -
بوليا اغتياغوا ٠٠٠ وبالإمكان الاستمرار في تعداد
القائمة .

ان جميع الذين اجابوا على الاسئلة كانوا يؤمنون
ليس على التأثير العظيم - تأثير برخت - المؤلف الدرامي
وحسب ، بل ويؤمنون بتأثير برخت - النظرى ايضا ،
دون ان يعزلوا احدهما عن الآخر . ونورد ادناه ، كمثال
على ذلك ، اجابة (جورجو ستريلر) لانها تمتاز
ببقة وتركيز أكثر : « ان اشاعات برخت ثورية ، لانها
تضمن الحقيقة التحررية العظيمة . ان تسليح الشعب
بهذه الحقيقة ، وتثقيفه ، وجعله قادرا على تحقيق
سلطته بنفسه - هو واجبنا الاساسي الآن » (١) .
في عبارة المخرج الايطالي تيندي مامية برخت



مسرحية حياة غاليلو

« لقد ألف برخت - العجول - اوائل اشعار ومسرحيات
القرن الثلاثين » (٢) ، ويمكن قول ذلك ايضا عن جماليات
برخت ، وهي الأكثر رسوخا ، ذلك ان جلورها
الثقافية تمتد عميقا - تماما - كامتداد التقاليد التقدمية
العظيمة للثقافة الاكاديمية ، وبالدرجة الاولى في المركزية -
الليتينيه .

ومن اجل ادراك تأملات الشاعر والفكر في ايجاده
طريقة للتضال ضد « الطاعون البني » - الفاشية ،
يجب تصور فطاعة الوضعية ، عندما أصبح ملايين
الامم تحت نير الهيكلية . ان التناقض الظاهري يكمن
في ان البشر في « وطن الفلاسفة والفكرين » قد أصبحوا
فاقدى العقل لفترة زمنية - ففي مثل هذه الحالة ، نجد
ان استشارة العقل ليوقف استباحة الحقوق ، قد أصبح
واحدا من واجبات ووسائل النضال ضد الفاشية . ان
ملايين العقول المغنوعة تعود من جديد لتكشف عن المخزى
النفوذ لاصالة النازية .

ففي ظروف الرايخ الثالث لا يمكن ان يسود
الحديث عن انفجار ثوري سريع . ومن اجل ذلك يجب
ان يهيا الناس ببطء وبالتدرج وبلا هراة . ان قطرة
تتحطم صخرة - هذه هي استراتيجية ابداعات برخت .
ان تجارب عشرات السنين والقرون من الاساليب الفنية
المحنكة ، قد أصبحت غير كافية لبرخت لاييجاد الحلول
لهذا الواجب الكفافي . لقد عمل برخت بفردته خلال
خمس عشرة سنة من سنوات القربة القامية ، واستمر
بحته الفني بنشاط حتى في المهجر . غير ان اولى ثمرات
عمل برخت الذي امتد سنوات ، هو ان « الغريب »
- برخت - قد أصبح صديقا في تطور الفن التقني
المعاصر وهذا مالم يكن متوقعا بالنسبة للكثيرين . اذ
اعتبر ذلك الامر خياليا .

في سنة ١٩٦٤ ، توجهت (زونتاك) - وهي
الجريدة الاسبوعية في ألمانيا الديمقراطية - ببعض
الاسئلة الى العديد من رجال الثقافة في العالم :

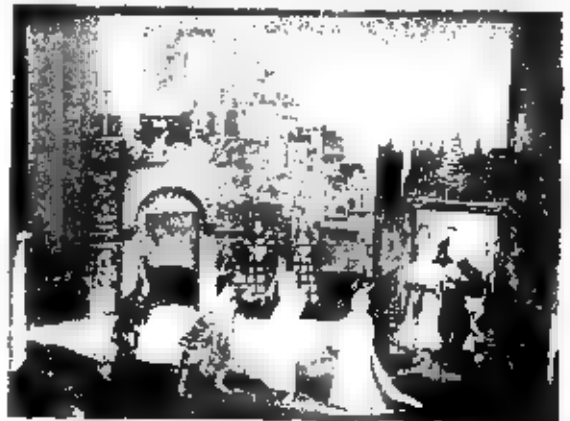
ما هو دور برخت في الحياة الثقافية لبلدكم ؟

وتلاحم نظريته بالتطبيق الابداعي ، والاتجاه الثوري
الواضح ، وفي رحلة كفاحية تكل ابداعات برخت .
لقد جاء النجد الى برخت متأخرا تماما ، حتى
انه لم يستطع التلذذ بكامل طعمه . لقد أصبح عظيما
حقيقة بعد وفاته . ولكنه كان طوال حياته متاضلا صليبا .
لم يساوم اطلاقا . وهو اليوم كذلك ايضا . ذلك لان
الحرب من اجل برخت قد اعلنت . اعني الحرب من
اجل الواقعية الاشتراكية ، ذلك لان برخت كان ملتحيا
بها .

لقد كتب (مانفريد فيكفورت) - احد تلاميذ
برخت الموهوبين والمخرج الرئيس (البرلينر انسامبل) -
بان : « المناوشات مع برخت قادت بالتالي الى نتيجة
هي الدناع عن برخت (الحقيقي) ، والذي يعرفه فقط
هو الذي يدافع عنه في الوقت الحاضر ، وفي هذه
السفرة تكمن عكسية حجم المسافة التي تفصل ذلك
الشخص عن (البرلينر انسامبل) » (١٥) .
اضافة الى السخرية الشيرة تبرز في هذه الكلمات
نقمة اعتراض غير رجيية ، وهي ان حلول جميع القضايا
الصعبة في جماليات برخت تعود فقط الى الذين عامروا
برخت مباشرة . اي الى اولئك العاملين في (البرلينر
انسامبل) .

بإمكاننا الموافقة على انهم يعرفون تطبيق برخت
الاخراجي احسن من غيرهم ، غير انه ليس بإمكانهم
الاصرار على انهم الوحيدون الذين يعرفون الحلول
الصحيحة لقضايا برخت الجمالية .

ان حدة النضال من اجل برخت او ضده ، قد
اصبحت اليوم إحدى مركبات الصراع الايديولوجي الذي
انتشر على جميع الجبهات . وكبر شاهد على ذلك
تلك الاعمال النقدية العديدة التي خصصت لآعمال برخت
الابداعية في مختلف اللغات : الالمانية ، الروسية
الانجليزية ، الفرنسية ، الايطالية والبولونية - وباختصار
بجميع اللغات الاوروبية وغير الاوروبية ايضا . ومعظم
تلك الكتابات تناولت موضوعا واحدا فقط - هو ايضا



دائرة الطابع القوافية

برخت كمؤلف درامي . وكل كتابة منها أولت بعض
لاهتمام - بهذه الدرجة او تلك - موضوع جماليات
برخت . منها مثلا : كتاب (هيخت) - « طريق برخت
الى المسرح الملحمي » ، وكتاب الناقدة الادبية الهولندية
(هيلغا هو لندورغ) - « آراء برتولد برخت الجمالية » .
و بحث (كوتا روليك) عن تطور نظرية المسرح
الدرامي (١٦) وغيرها .

اعيد تالية . انه اذا كانت الكتابات الكرسي
جماليات برخت قليلة نسبيا . فان كل الكتب والمقالات
(تقريبا) والمخصصة لآبداعات برخت ، قد طرقت
بأسسraz المواضيع الجمالية بالذات . وعليها بالضبط
صوب اعداء برخت نيران هجومهم .

ان جماليات برخت وابداعاته أصبحت عجلا
للاصراع السياسي ، وغالبا ما كانت سببا لموجة مباشرة
بين معسكر التقدم ومعسكر الرجعية . وحيانا - في
محطات الاصطدامات العادية ، نجد الرجعية تغلب
« حملة صليبية » مكشوفة ضد برخت . كما حصل
في المانيا الغربية سنة ١٩٥٣ ، بعد فشل الفاشية
المعروف . وكذلك في سنة ١٩٥٦ بعد تحطيم السدة
الناغضة للثورة في هونغكيا ، واخرا في سنة ١٩٦١
بعد الاجراءات التي اتخذتها حكومة جمهورية المانيا
الديمقراطية للحفاظ وحماية حدود الجمهورية . فقد
اعلنت الرجعية الحصار - آنذاك - على برخت ، مطالبة
بقرط مسرحياته من جميع مسارح المانيا الغربية (١٧) .

وفي ثورات « الاستراحة » بين هذه المسارك .
تجرى باستمرار معارك فكرية مع (جزوتيه) « التفسير
العلمي » لآبداعات برخت . فانها ليست (جزوتيه)
دائما - فمثلا نجد (اوتومان) في كتابه : « النموذج ؟
ام خرافة ؟ » (١٨) .

يكتب بكل صراحة عن الخصائص الماركسية
لمسرحيات برخت ، ولا يرى اية ضرورة لآخراجها على
مسارح المانيا الغربية . وبكلمة أخرى ، فان (اوتومان)
وأمناله من الكتاب - يؤيدون دائما وجهة النظر تلك
التي أثبتت بغاشية عظيمة ، انتهاء الحصار التواشي على
جريدة « راينيشير ميركور » . تلك النظرة التي تقول :
(يجب ان يثبت بان برخت ... يمثل اقدار احداث
الخيالة الادبية المعاصرة ١٩١٠ » كذا والاكثر من ذلك
صراحة . ما نشرته جريدة (بيلت تسايونلغ) أثناء تحريم
برخت الاخير . وهو رأي احدهم المدعو (فولبرخت) .
ان كان ٦٦ من أشهر مخرجي المانيا الغربية قد تقووا
باحتراس ضد تحريم برخت على مسارح المانيا
الغربية . وهنا نجد هذا الشخص بالذات . وعلى
صفحات الجريدة المذكورة يصب عليهم بذاتة الشبي
تنظيم منها اصوات عويل غويار : « ان هؤلاء ال ٦٦
الذين يعيشون في غيار كواليس مسارحهم . تراهم
يمجدون بعظمة رجل المسرح برت برخت ... في الوقت
الذي نجد فيه الملايين قد صبت لعنائها على هذا الاسم



واجب واحد ، هو عزل برخت عن الواقعية الاشتراكية ، ابتعاده عن الفلسفة الماركسية وبالتالي عن الماركسية - اللينينية . وفي هذه المهزلة غير الشريفة ، خصص احد الاقمار المهمة الى « زعيم » النقاد المسرحيين في ألمانيا الغربية - (زيفريد ميلشنجر) .

ففي ابحاثه المنشورة على صفحات (شتوتغارتسايتونج) ، نجد « ميلشنجر » يكتب بصراحة عن اهم آرائه التي كان قد « أثبتها علميا » في كتابه : (الدراما من شو الى برخت) و « الشرح المعاصر » (١٢) قائلا : « لسنا اغبياء الى تلك الدرجة لنشترك في (اللعبة الجماعية) التي أرادت ان تفصل الكاتب النقي برخت عن الماركسية » .

التدخل فوراً لذكر بان (ف . دورنات) قد اشار اليها سنة ١٩٥٩ عند حديثه عن (شيللر) ، حيث أكد بأنه لا يمكن الفصل الماركسية عن برخت وعن شعره ويمكن اذراك خصائص ابداعات برخت ، انطلاقاً من التكوين الديالكتيكي لابتداعاته فقط (١٣) .

لنواصل قراءة ما كتبه « ميلشنجر » حيث يقول :

« اننا نقبل كون برخت قد كتب نصوصاً دعائية للشيوعية في مرحلة معينة من تطوره (بين سنتي ١٩٣٠ - ١٩٣٥ تقريباً) ، غير اننا نرى بالضرورة ، بأنه لم يوصل الطريق الذي اختطه لنفسه آنذاك . ان مسرحياته التي كتبها بعد ذلك : (غاليلو ، الام كوراج ، بوتيتللا ، الانسان الطيب من سيزوانا ، دائرة الطباشير القوقازية) ، اي تلك المسرحيات التي نرغب في مشاهدتها على مسارحنا ، هي التي يمكن ان تكشفه كماركسي (أهذه جريئة - المؤلف) ، ولكن ليس كدعائية شيوعي على اي حال . فهي كلها قد اختبرت كمادة تمثيرية ، علاقات فردية ، وتعالج بكل انسانية علاقة الفرد بالنظام الحاكم .

وتختتم تدريجياً في اللحظة التي تعرض هذه العلاقات غير الطيبة ، فهي تحتكم الى العقل من اجل تحطيم الظلم ، والتي اي منها لا تعرض حلول الصراع » (١٤) .

ولا نحتاج الى أي جهد خاص لنعثر - حتى في هذا الرأي - على كل القيم الاساسية للدعاية المناوئة للماركسية - اللينينية تقريباً . واولاها تنجسد في وضع الماركسية كنقيض للماركسية - اللينينية . غير ان (ميلشنجر) يعمل عن عمد وادراك ، اثنا تصادده لمسرحيات برخت ، تلك المسرحيات التي يزعم كونها خطيرة عن « الستار الحديدي » ، رغم انها كتبت بعد سنة ١٩٣٥ ، والمسرحيات هي « بنادق (تيريزا كاران) » ، « الخوف والياس في الامبراطورية الثالثة » ، « الصناعة الكلية لثرقية (آرثور أوي) » ، « (شفييل) في الحسب المالية الثانية » ، « ايام الكومونة » ، « ولاسياب مملومة » ، فان هذه المسرحيات لا يمكن ان تكون شاهداً على خروج

بعد ١٧ حزيران ١٩٥٣ ، موجه الى «البلاشام» اذ مع كل حفلة موسيقية كونشرت يقدمها (اويستراخ) ومع كل ارسال لبرنامج تلفزيوني يعرضه سرسكس موسكو الحكومي والذي تبثه محطات الحرة ، ومع كل عرض جديد لاحتى مسرحيات برخت ، مع كل هذا تطير الى الشيطان - وبالنسبة - جميع استعداداتنا الداخلية للدفاع ، تلك الاستعدادات التي هي الاكثر ضرورة من كل هذه الامدادات . فسادا كان هؤلاء ال ٦٦ لا يفهمون في نهاية المطاف ، بأن الحديث لا يدور عن حرية « الابداع الفني » بل عن حرية عموماً ، وسياتي الوقت المناسب حيث نخرجهم فيه من برجمهم العاجي ، الى واقعنا السياسي الرهيب » (١٥) .

ان الغشل الذي احاق بترجم برخت ، لا يعني نهاية اعلان الحرب ضد برخت . ذلك ان المسألة قد تحولت الى شكل اخر ، حيث اتجهت الحرب اساساً ضد الماركسية - اللينينية - كما كانت دائماً - وقد اختير برخت نفسه سلاحاً لها ، وكما قال (هنريخ ديتر) مفخراً « لا يوجد اليوم سلاح ضد الشيوعية امضى من برخت نفسه » (١٦) . ولهذا يجب ان يتم اثبات الصيغ الاساسية الثلاثة :

- ١ - ان ابداعات برخت الفنية تنساق في الاراء الماركسية في الفن .
- ٢ - ان برخت عاش في ألمانيا الديمقراطية وكان مناهضاً للحكومة فيها .
- ٣ - ان ابداعات برخت تلحق الضرر بالشيوعية وكلها هي إهانة دائمة في ألمانيا الديمقراطية وكذلك في بقية الاقطار الاشتراكية .

فإذا كان اثبات القترين الاخرين يتم بواسطة التزوير والتشويه المباشر للحقائق والوقائع وبمختلف انواع الاتهامات الوقحة ، فمن اجل اثبات الفقرة الاولى « كحقيقة واقعة » نلجأ الى الصنف الامامية بغضيلة عن « نقاد الادب » و « نقاد المسرح » و « علماء الجمال » و « الفلاسفة » ، حيث وضع اعمهم



بريخت يتحدث الى زوجته هيلينا فايكل قبل البدء
بعرض (الام كوداج)

عن الاخوة العالمية قد انفجرت مع الصراع المتجسد
للتعبيريين ان بريخت حاول ايضا احياء الوظيفة السابقة -
المسرح التربوي ، وحاول ايضا وضع حد نهائي لاشكال
الدراما المسرحية كأهم اسلوب للعرض ، غير ان بريخت
اتخذ هذا الموقف بالذات في مرحلة انتاجه « للمسرحيات »
التعليمية ، . وذلك لان بريخت - كما يرى ذلك
(ميلشنجر) - كان « يعمل للمستقبل » قبل هذه الفترة
وبعدها .

بريخت عن الماركسية - اللينينية ، « كما انه ليس من
مصلحة (ميلشنجر) الكشف عن مضمون مفهوم
« السلطة الحاكمة » ، والتي تتعارض معه شخصية
بريخت ، ذلك لان هذا المفهوم بالذات يعود بالتالي الى
النظام الرأسمالي - واخيرا فان (ميلشنجر) يعمد
لتنشوية موضوع الصراع في مؤلفات بريخت المسرحية ،
والتي ستوقف عندها في موضع آخر فيما بعد (١٥) .

نرى (ميلشنجر) في كتابه « الدراما من نسوان
بريخت » يعطي تقييما العالي للتجديده في الشكل عند
بريخت ، وكذلك نظريته عن المسرح الملحمي ، غير انه
يبحثها بمعزل عن مضامين المسرحيات ، والتي يدل
محتواها على المضمون السياسي المكشوف ، ومن خلال
وجهة نظر (ميلشنجر) هذه ، فاننا اليوم نحيا « نهضة
في الاشكال الدرامية » ، والتي يعني فيها ، تلك الفزارة
في الابتعاد عن ذلك الشكل الاوربي للدراما ، الذي كان
ثابتا في حدود القرنين التاسع عشر والعشرين . والذي
يحاول (ميلشنجر) اثباته هو ان بريخت اتجه نحو
الماضي البعيد للبحث عن الاشكال الدرامية فقط ، غير
ان (ميلشنجر) في ابتعاده هذا حاول تقليد فكرته
بالتعارات التقدمية ... (١٦) .

نجد (ميلشنجر) - اثناء بحثه لتطور الدراما
قبل « التعبيريين » - يؤكد بان كبار مؤلفي الدراما
حاولوا تحقيق مثلهم في كمال العالم ، غير ان شعاراتهم



اوبرا القروش الثلاثة



• ن الأيديولوجية (السوفييتية) تدعو الى
لارتقاء الجماهير ، وذلك بزهرا وصيدها بالوسائل
الجماعية المصفاة • وهكذا فإن استخدام سيكولوجية
الجماهير من اجل هدف التقدم الاشتراكي ، وخاصة
عندما يتصاعد الحماس العظيم لكلمات مثل : « الوطن »
« الرجولة » ، « البطولة » ، « الشجاعة » والتي هي ايضا
موجهة نحو الهدف ، فانها تعطى تأثيراتها الخاصة ،
كالتهريض على البغضاء تماما • وهكذا نجد هنا كيف
يتكون المذيع ، وكيف لتكون اساسية الجماعية •
ولاجل هذا الهدف تم استخدام مختلف التسعيرات
الموضوعة ، مثل « الواقعية الاشتراكية » • غير ان
برخت يناضل ضدها بالذات • ان « مفعول التفرغ »
الذي اثاره برخت بالذات ، يدعو لتعظيم هذه الاوهام ،
اضافة لتعطيه الجهود المتكدسة في غمرة صلبة
المشاهدين ، لانه يستعرض الرأي العقلاني للانسان
الفرد ، ويوقف منه الوعي الثقافي » (١٧) •

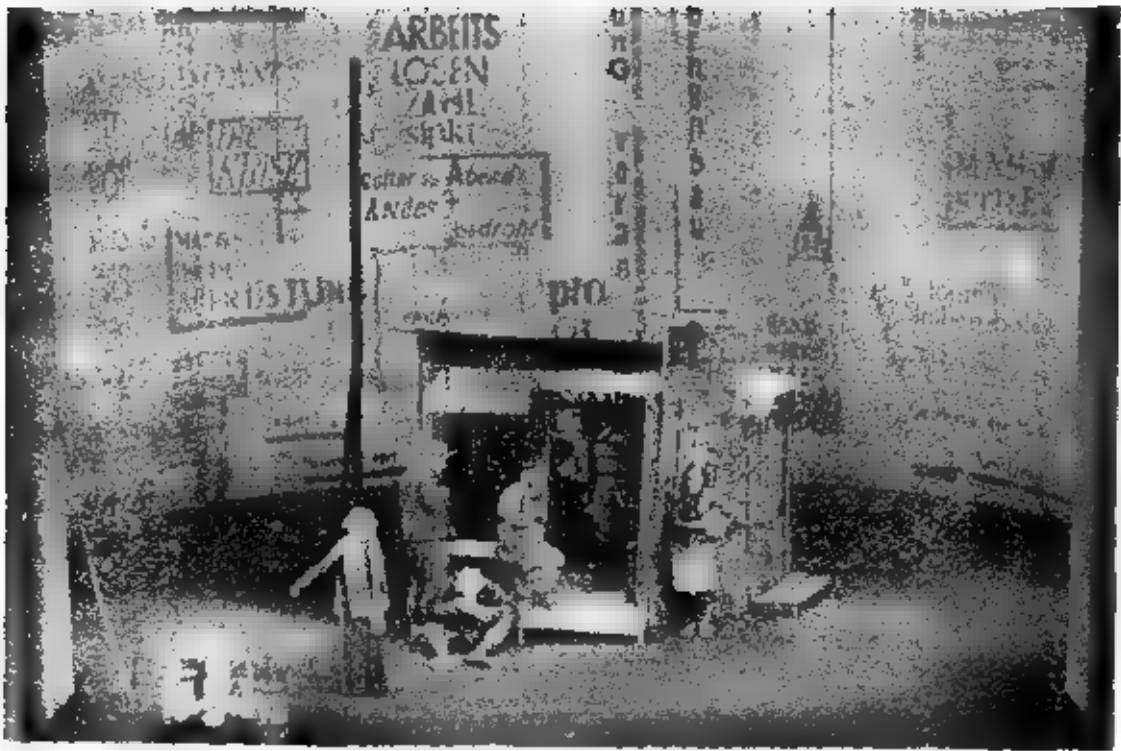
ان مثل هذا الجدل يهدف الى عدة اغراض • وهو
هنا محاولة لوضع حد فاصل بين « الواقعية الحقيقية »
عند برخت من جهة وبين الواقعية الاشتراكية من جهة
اخرى ، وذلك لاثبات مناهضة اسلوب برخت الابداعي
للأيديولوجية الاشتراكية ذاتها ، وهو ايضا محاولة
لتجديد موضوع التقدمي في مسرحيات برخت من
اي قيمة ، ستعود مرة اخرى للبحث عن صدق
استنتاجات (ميلشنجر) • وهو ليس وحيدا في هذا
الباب ، غير انه اكثر الاخرين حيلة ، ولهذا فهو اخطرهم •
وامثال هؤلاء « الاصدقاء » الحميمين لبرخت ليسوا
قيامين في الغرب • فالكليات لضخمة من الكتب
والابحاث تفرق اسواق الكتب في المانيا الغربية وسويسرا
والنمسا وغيرها من البلدان ، وجميعها تبحث في موضوع
« التحليل البنائي » لآعمال برخت ، وفي بعضها وبلا
جدال • يمكننا العثور على ملاحظات مفيدة وسديدة ،
بل وحتى على « تحليلات » طريفة ، بعضها يتناول
اساليب الكتاب بصورة خاصة ، غير انها عموما
واجمالا تؤدي غرضا واحدا • هو تجريد التفسير
الابداعي لبرخت الاديب وعزله عن جذوره الفلسفية ،
وتجريد برخت النظري عن برخت - الشخصية
الاجتماعية البارزة •

ان « معرفي » برخت لا يمكن حصرهم ، وهم اكثر
من ذلك بكثير ، ومن هنا نجد ان ملاحظة (فيكتور)
تمتاز بالصدق حين يقول : « بأن طرقا عديدة قد فتحت
لتنشوية برخت » (١٨) •

وفي الوقت نفسه تتضح مسألة اخرى • وهي ان
الباحثين ذوي الافكار ارجعية ، الذين يتناولون اعمال
برخت بالنقد والتحليل ، هم وحدهم يظهرون عاجزين
عن إيجاد المفتاح لمبرقية برخت ، اذا ما قرروا استخدام
« اساليبهم الخاصة » ، تلك التي تعتمد على الاسلوب

لأوهلة الاولى نجد ان نقاش اميلشنجر (يقف
مع اولئك الداعين للخاصية التربوية والاجتماعية للمسرح
غير ان المسألة ليست بهذا الشكل • (ميلشنجر)
يعاود اثبات ان السلبية هي الاهم في المسرح - ولهذا
لان الدراما يجب ان تتجه نحو هذا الهدف • وبما ان
« المسرح الشيوعي » هو فن يقف في موضع مماكس تماما
فيجب ان نقف منه موقفا سلبيا • والاكثر من ذلك هو ان
مثل هذا المسرح يبدو كاستمرارية نفس المسرح
البرجوازي في القرن التاسع عشر ، ذلك الذي قال من
الوجود منذ زمن طويل • وهذا يعني بانه لا يوجد ايضا
أي مستقبل « للمسرح الشيوعي » ، وهذا للذي جعل
برخت يحترم هذا المسرح لبعض الوقت •

يرى (ميلشنجر) بان قيمة وقوة برخت تكمن
في كونه قد وجد اشكال مسرحياته اقتباسا من التجارب
الفنية لعدد من الشعوب ذات الماضي السحيق • غير ان
(ميلشنجر) يعلن بأن الشكل هو الاساس الاول للدراما
المسرحية الحقيقية • والمسألة المهمة ليست هنا ، فالنظري
الاماني الغربي يعلن بان اسلوب برخت كؤلف درامي
وكمخرج ، بما في ذلك موضوعاته النظرية ايضا ، هي
النقيض الكامل لاسلوب الواقعية الاشتراكية •
و (ميلشنجر) يضع برخت في مرتبة « الواقعي »
الحقيقي • ، اما نظريته عن المسرح المحدث فانها
تعادي روح « المسرح الاشتراكي » (والذي يعني هسو
مسارح المانيا الديمقراطية والاتحاد السوفييتي) •
ونثبت ذلك بواسطة موضوعة « صوفية » واضحة : ان
نظام الدراما الواقعية الاشتراكية يعتمد - حسب رأيه -
على اثاره الجماهير كمجموع • بينما اسلوب برخت -
كما يرى (ميلشنجر) بضا - لا يدعو لاثارة الجماهير ،
بل اثار الفرد ، خاصة وان مسرحيات برخت كتبت
بشكل يعطي امكانية خروج المشاهدين بأية استنتاجات
دون الحاجة لتحويله الى انسان فاقد الفردية ، بل
تدعيم روح التوفيقية فيه - والكونفورمزم (Conformism)
وفي كتاب « المسرح المعاصر » يطرح (ميلشنجر)
هذه الفكرة بشكل اخر فيقول :



مسرحية (الرجل الطيب من سجوان)

الفكر
ان دراسة ابتذاعات برخت هي دراسة نشاطات
« البرلينر اساميل » بالدرجة الاولى - ومنذ سنة
١٩٤٩ ، اي عندما بدأت عربة (الام) تتهاوى او الاضواء
تتسلط عليها ، في المسرح الالمانى في برلين ، بدأت
الابحاث والتعليقات تتوالى عن طريقة برخت .

وفي الاتحاد السوفياتى ، منذ سنة ١٩٥٦ ، بدأت
لفتاة المستورة ببرخت وذلك بظهور المزيد من
الدراسات عنه ، لا كما كانت الدراسات عرضية
قبل سنة ١٩٥٥ . ان لهذه الظاهرة اسبابا تاريخية
ترتبط بتطور معين لجمالياتنا ، ففي تلك الظروف ،
عند ما كانت « الطبيعية » قد تحولت الى النموذج
« الوحيد » للواقعية الخفية ، - كانت النظرة الى برخت
كشكلى (فورمالزم) فقط ، ولم يعلن عنه لهذا السبب ،
بل رتوي عندها عدم الكتابة عنه ، بينما في ألمانيا
الديمقراطية وبعد « الموضع الاول » (للام - كوراج)
سرعان ما ظهرت وجهة نظر مفارقة تماما خاصة حول
جماليات برخت بالذات .

لقد كتب (فريتش ايرينبيك) - احد كبار
النقاد آنذاك - في مقالته النقدية لمسرحية « الام كوراج »
واولادها - عن القيمة الفنية لفرع المسرحى طارحا
رأيه الذي يقول فيه بأنه يشك في عدم جدوى وفاعلية

النسليم الذي لا يركز على خصائص القوانين الموضوعية
للتاريخ .

وبصورة خاصة يجب ان تكون دقيقين ، موضوعيين
وحريصين جدا عند تحليل انتاجات برخت - مع ان
هذه بديهية لدى كل باحث علمي أمين . لبرخت - كما
لاي فنان كبير - صوته الخاص واستويبه في طرح
أرائه الفنية . لقد كان برخت بخيلا في كلماته ،
ولكنه غني بالكاره . ولهذا بالذات ينطبق عليه - وليس
على غيره من الفنانين المعاصرين - الشل القائل : « لسانك -
عدوك » . ان برخت « المنطقي البارد كان مناضلا
حقيقيا ، وكان دائما يقف في خط النار الامامي انطلاقا
من القانون الازلي : والهجوم افضل اشكال الدفاع .
ولهذا كان يهاجم بسرعة وحماس وبكل حدة ، ومن هنا
جاءت عجالة صيغ احكامه التي تمتاز بخاصية المبالغة
الشرطة (او التفتيح الحدي) . لقد ادرك برخت ذلك ،
ولهذا أصبح للاخرين لشيء غير المفهوم ، بعجالة
وحدة ، وبالحساس نفسه ، مضيقا الى ذلك اراء متيرة
جديدة . لقد كان دائما مشغولا بخطا جديد - كما ورد
على لسان (كوني) يطل افاضيصه المشهور . وبالمناسبة
فان برخت عانى من التعريف الاهوج . وتشويه أرائه ،
ليس في صفوف معسكر أعدائه وحسب ، بل - مع
الأسف - حتى بين اصدقائه الذين تجمعهم معه وحدة



« المسرح الملحمي » . حين تلجج عظمة شاعرية
برتولد برخت اليه ، وهي لهذا السبب تفقد بالتسالي
في اضمحلال المسرح « (١٩) » وبعد ذلك بخمسة سنوات
فقط ، وبمناسبة العرض الاول لمسرحية « دائرة الطباشير
القوقازية » ، نجد (إيرينيك) يدلي برأيه القاطع :
« نفي ابعاد المسرح الملحمي كاسلوب ممكن
للمستقبل » (٢٠) . ثم نرى (إيرينيك) في سنة ١٩٥٩
فقط ، يعترف بخطئه ويصبح مضطرا للموافقة على ان
: « التجربة المسرحية العملية لبرخت قد دللتنا على
طريقة من انطوى التي تفود الى المسرح الاشتراكي
الواقعي » (٢١) . ولنلاحظ كلمة « العملية » وليس
النظرية . ان (فريديك فولف) قد ايد ايضا وجهة
النظر القويمة (الاورثودوكسالية) ، والتي انعكست
في الندوة ، التي امتازت بروحيتها الرفاقية ، والتي
جرت بين (فولف) و (برخت) ، والتي كانت قد
نشرت سنة ١٩٤٩ تحت عنوان « قضايا التشكيل
المسرحي وعلاقته بالمضمون الجديد » (٢٢) . وفي الجدل
حول « الام كوداج » نشرت الناقدة الادبية السوفياتية
(من « الترمان ») في صحيفة « تفليس بونشوا »
مقالة عنوانها « اين تبدا الديكادنسكية ؟ » (٢٣)
اتهمت فيها برخت بالسلبية وخنوعه امام القسور في
« تجسيد جماليات بيللر » ، وغير ذلك من « كثر »
ليس من خصائص برخت الحقيقية .

ولعدم نظرية المسرح الملحمي والتمناع عنها ،
اعلن (باول ريللا) - احد اشهر النقاد الموهوبين - في
سلسلة مقالاته : « البرلينر انسابيل » ، « الملحمة
المخرامية ؟ » ، « المسرحية ونموذجها الاخراجي » (٢٤) -
اعلن بأن ابحاث برخت ونمراة تلك الابحاث ليست
مشروعة وحسب ، بل والابحاث المشابهة (لشيللر)
و (غوته) مشروعة ايضا .

ان ول دراسة علمية كبيرة عن برخت ، كتبت من
وجهة النظر الماركسية ، هي الرسالة العلمية التي
قدمها (ايرنست شوماني) وعنوانها : « تجارب
برخت الدرامية بين سنتي ١٩١٨ - ١٩٣٣ » (٢٥) .
وبعدها ، بالإضافة الى الابحاث لشار اليها علماء :
رونيك ، فيكفورت ، بونكا هيخت ، ظهرت الدراسة
العلمية التي كتبها (فيرنر ميتنسفاي) - « برخت
من مسرحية (التدابير) الى (حياة غاليلو) » (٢٦) .
وكذلك بحث (هانز كاوفمان) : « برتولد برخت .
الدراما التاريخية ومسرحية (الحمد القاطع) » (٢٧) .
ان (كاوفمان) يحلل تفصيليا مسرحية « ايام
الكومونة » ويقوم بدراسة اساسية لنظرية الدراما
عند برخت . وعلى هذا الاساس ، فان هذه الكتب
الثلاثة - وكل واحد منها فيه امور مختلف عليها -
تتناول كل الطريق الاصلحي لبرخت كمؤلف درامي ، كما
انها تتناول جمالياته ايضا . اما كتاب (فريش

المسرح الملحمي وينطلق في رأيه هذا من مستناده
السطحي ، غير الحقيقي ، وكان العديد من المسرحيات
الامريكية ، قد كتبت بأسلوب المسرح الملحمي (يبدو ان
الحديث يدور عن « ويلدر » رغم ان « إيرينيك » لم
يسم) وعلى هذا نجد الناقد يتوصل الى الاستنتاج
القاتل : « بان افوساغات المذكورة » (يقصد المسرحيات
الامريكية - المؤلف) شئنا ذلك ام ابينا ، تعرض لنا
وتفودنا . بل ويجب ان تفود الاسلوب الابداعي الى



بريخت مع الموسيقار (بادل ديساو) الذي كان
بريخت يتعاون معه في تلحين الموسيقى لمسرحياته



مسرحية
(الرجل رجل)

برخت « (٣٢) والمكرسة بصورة خاصة لجماليات برخت .
وفي سنة ١٩٦١ صدرت أول دراسة علمية عن برخت ،
كتبها زميله وحيدقة (برنهارت) (٣٣) ، أما في سنة
١٩٦٤ فصدرت مقالة (ب . زفرمان) : « المسرح
البرختي » (٣٤) .

وفي سنة ١٩٦٥ صدرت أضخم وأكمل دراسة
علمية ، الشموها بحث مختلف الجوانب الابداعية
للاديب الألماني ، وعنوانها « برتولد برخت الطريق
والطريقة » وهي من تأليف « إي . فرادكين » (٣٥) ، وقد
سبقها عدة مقالات لنقاد لأدب السوفييات . وفي
الكتاب ملحق « فيه » ببليوغرافيا « كاملة - تقريبا -
تشمل جميع الأبحاث والمقالات النقدية عن برخت
والمنشورة باللغة الروسية » .

في أغلب ما ذكرناه من الأبحاث والمقالات « : بل
وحتى التي لم نذكرها » توجد خاصية مميزة ألا وهي
عائديتها أساسا إلى أقلام نقاد الأدب ، وبعبارة أخرى ،
فإنها تتميز في معالجتها لابداعات برخت من زاوية
النقد الأدبي . وتوضح هنا « فجاة » ، بأن المعالجة
الوحيدة والصحيحة للدراسة لجماليات برخت يمكن أن
تكون المعالجة التركيبية « السنتيتيكية » ، وبمعنى
آخر ، في التركيز الأكثر على جانب النقد المسرحي ،

هيننبرج) فيحظى بمكانة خاصة ، ذلك لأنه يتناول
الابداعات الموسيقية للموسيقار (باول ديساو) ، والتي
ألّفها بالتعاون مع برخت (٣٨) ، والكاتب هو أحد
المحاولات لدراسة الابداعات الموسيقية الموضوعة لنص
برختي أو لمواضيع برخت .

وكما اشرت آنفا ، فإن الدراسات الجديدة عن
برخت بدأت في الاتحاد السوفياتي سنة ١٩٥٦ وإسبانيا
مقالة « فرادكين » : « برتولد برخت - فنان الفكرة »
والتي نشرت لأول مرة في مجلة « المسرح » وبعد - تعديل
طفيف - نشرت فيما بعد في مجموعة مقالات « فرادكين » :
« أدب ألمانيا الجديدة » (٣٩) - إن سفرة « البرلينر
انسامبل » إلى الاتحاد السوفياتي سنة ١٩٥٧ قد
أثارت اهتماما جديدة عن برخت : « دراما الأفكار الحادة -
(ل . كوبيلوف) (٤٠) ، « مسرح برتولد برخت » (٤١) ،
والمقالات والأبحاث النقدية التي كتبها : « يوزوفسكي ،
أ . مانسكين ، أ . نيكست ، ب . زخاف ، ت .
باجيليس ، د . غايوفسكي » وغيرهم والتي نشرت في
مجلة « المسرح » العدد الثامن لسنة ١٩٥٧ .

وفي سنة ١٩٦٠ ، ظهرت أول مجموعة مختارة من
أبحاث برخت النظرية وقد تصادتها مقالة
(إي . أتيكيند) : « نظرية المسرح عند برتولد



(البرلينر - انساميل) يعيّن مشاهد قليل الخبرة ،
 ي من وجهة نظر الإنسان البسيط الذي لا يعلم بوجود
 نظرية المسرح الملحمي . عند ذلك - وكما نرى برخت
 - بأن أي ناقد قد يشاهد المسرحية سيجد الفكرة
 والخيال و « لغاتنازيا » والمزج ، وبعد العرض فقط ،
 وعند تحليل الأساليب الجديدة التي لا تشاهد في المسرح
 الاعتيادي . نجد برخت يتضح جميع المهتمين بأعماله
 للتعرف على إبداعاته النظرية (١٩٦١) . وعند ذلك القسم من
 المشاهدين السوفييت . وبالدرجة الأولى عند النقاد
 الذين يعرفون جمالية برخت إلى حد ما ، نجد أن عروض
 (البرلينر - انساميل) قد أثارت عندهم رد فعل غير
 متوقع . وذلك لأن تصوراتهم عن المسرح البرخسي
 قد جاءت معكوسة ، باستنادهم على الكتابات النظرية
 للاديب . ولهذا فانهم أخذوا يشكون في تجاوب نظرية
 برخت مع تطبيقها العملي . مثلا نجد (اي . إيشكر) ،
 الذي يفهم الموضوعات الرئيسية لجمالية برخت
 وطرحها بصدق ، نجده فجأة يكتب في مقدمته لمجموعة
 بحاث برخت ما يلي : « أن برخت ينشئ نظاما
 نظريا جديدا يتناسق و (المسرح الأرسطاطلي) ، غير
 أنه لا يمكن بالتالي تحقيق هذا النظام عمليا . أن الأول
 والأحسن والأكثر اقتناعا هو برخت النظري ، الذي خرج
 على برخت المؤلف الدرامي والمخرج (١٩٧٠) . أن هذه الحالة
 - كما هو معلوم تؤكدنا الحق التي تشهد على عسقم
 التوغل العميق في دراسة التطبيق المسرحي لبرخت .

ويبدو أن نقاد الادب يقفون ضد وجهة النظر هذه ،
 معبرين أن من حقهم ادخال الدراما في نطاق النقد
 الادبي . ولئن نضخم هذا الجدل القديم ، غير أنه مع
 ذلك ، وفيما يتعلق ببرخت نقترح الاصغاء إلى ما يقوله
 (ك . زينغمان) الذي كتب مدخلا على ما يلي :

« مع كل العسقات الشعرية المسرحية برخت نسبة
 إلى المسرحية التي يخرجها بنفسه ، فإن (السيناريو)
 يلعب دوره . أنها تنتظر المسرح لتتحول فجأة إلى نوعية
 أخرى لا تتضح عند القراءة لأن برخت كمؤلف درامي
 يحقق فقط جانباً من الواجبات التي تنتصب أمام المسرح
 الملحمي .

وبطبيعة الحال ، فإن كل مسرحية معكوسة أساسا
 للمسرح ، تفقد الكثير في القراءة . غير أن حوجة ونوعية
 هذه العكساة تكون مختلفة . فنجد « الدراما العقلانية
 الفرنسية » صالحة للتمثيل غير أنها قد لا تحتاج
 إلى مسرحية إطلاقا . أما مسرحيات برخت ، والتي كتبها
 شاعر ومنطقي كبير ، تبدو وكأنها مخصصة للقراءة ،
 غير أنها بلا شك تتطلب مسرحية .

والسؤال ، أن عملية التجريد يمكن تحقيقها جزئيا
 في الكامة والفكرة التجريدية المطروحة بشكل غير اعتيادي

وذلك لأن التحليلات النقدية الأدبية لا تستوعب
 وحدها خاصية أسلوب برخت الفني . وهذا لا ينسب
 مؤاخذه لأعمال نقاد الادب . بل أقرار وتشبيث الحقيقة ،
 مما لا شك فيه أن الدراما البرخسية ، بقدر ما تتميز به
 من أهمية وإصالة فإنها تتطلب بحثا نقديا ادبيا خاصا ،
 ذلك لأنها تؤكد في الوقت ذاته على حقيقة ليست جديدة
 ولكنها بديهية ، وهي أنه لا يمكن ادراك العمل الدرامي
 بكامل خصائصه اعتمادا على النقد الأدبي وحده .

في الواقع نجد أن التحليلي التركيبي «الاستيتيكي»
 - النقد المسرحي ، الذي يتضمن النقد الادبي أيضا -
 لإبداعات برخت يكشف عن شيء آخر أيضا ، ألا وهو
 تجسيد الدراما البرخسية على المسرح . ومحاولة تثبيت
 الجمالية ستنادا إلى تلك الوسائل التي لا تشبه ما هو
 شائع لأن في المسارح . أن جميع الباحثين في آثار
 برخت يلامسون هذا الجانب المهم من إبداعات
 برخت - نظري وعملي المسرح المعاصر - غير أنهم غالبا
 ما يقتصرون عند تحليلهم للظاهرة الفنية ، وبصورة أدق
 على التحليل الارادي لما هو قائم في السطح . وينسبوا
 الفكرة الرئيسية لجميع تجارب برخت أن تكون في كونه
 قد أوجد واحدا من الطرق الممكنة للتطور الفني .
 وتؤكد ثانية على - واحد من الطرق الممكنة . وبرخت
 لا يرفض الطرق الأخرى بشكل قاطع ، ذلك لأن مناهض
 جمالية برخت «هميون عليها في أغلب الحالات . لأنهم
 يرون في تجاربه - انحصارا لحقوق الامكانية الوحيدة
 لتطور فن المستقبل .

أن أهمية المدخل التركيبي - «الاستيتيكي»
 لدراسة أعمال برخت تبينها أيضا المؤلف نفسه عندما
 دعى إلى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية في
 التطبيق أولا . أي في العروض المسرحية أولا ، وليس
 على الدراما . ثم أنه لم يوان من تكرار القول بأن
 مسرحه أكثر بساطة « وسذاجة » مما يصوره بعض
 الناقدين والنقاد المتحذلقين . أنه دعا لمشاهدة مسرحيات



● بريخت ●

الهوامش :

(١) - برتولد بريخت في الدراسات الجمالية المعاصرة - - الموضوع مقدمة كتاب : (أراء بريخت المسرحية - الجمالية) - محاولة للترجمة جماليات بريخت - - تأليف فكتور كلوف - منشورات أكاديمية العلوم السوفياتية ومعهد تاريخ الفن ووزارة الثقافة السوفياتية - مطبوعات (الملم) - موسكو ١٩٦٦ (بالروسية) ص ٢٠٥ والعنوان من وضعي - المترجم -

(٢) ب' بريخت : المسرح م - ج' موسكو ١٩٦٥ ص ١٦٣ (بالروسية)

(3) B. Brecht. Ein Lesebuch unserer Zeit, Weimar, 1958, S. 19.

(4) "Er verlich dem Theater Flugel", "Sonntag", 1964, Nr 8, S. 13.

(5) M. Wekwerth. Brecht 1961. "Sonntag", 1963, Nr. 8, S. 14.

(6) W. Hecht. Brechts Weg Zum epischen theater, Berlin, 1962; K. Rühlicke. Zur Theorie des

في النص الشعري ، ومن ثم على المسرح ، يجب تجديدها مرة ثانية (٣٨) .

بالامكان الافتراض ، بان تحليل النقد الادبي وحده يقود حتما الى استنتاج غير مدعوم بسند ما ، بالنسبة الى العديد من درامات بريخت ، خاصة « الام » وشرحيات التعليمية ، ان عدد مؤيدي جمالية بريخت قد ازداد بصورة ملحوظة في الفترة الاخيرة . ومع ذلك فلا يوجد من يكافح من اجلها بنجاح وعبقريه اكثر من بريخت نفسه . ان ظهور المجلدات السبعة من « ابحاثه عن المسرح » (٣٩) ، واغلبها ينشر لأول مرة لا توضح الكثير من الموضوعات الرئيسية لجمالية بريخت وحسب ، بل انها تكشف العديد والمهم جوهريا في ابحاث بريخت النظرية - تلك الابحاث امثال : « شرارة النحاس » وملاحظات عن مسرحية (كاتس غرابن) ، والملاحظات الجديدة عن « الديالكتيكية في المسرح » ، والاضافات على (الاورغانون الصغير للمسرح) ، والتي هي مهمة لتطوير الجمالية الماركسية - اللينينية عامة .

ان ارشيف بريخت لم يفترق منه بعد كل ما فيه من يتابع الابداعات الفنية والافكار الجمالية . ومع كل طبعة جديدة ، التي يجب ان تعقبها طباعت في المستقبل ، سيتمتع العالم على جوانب جديدة ، وعلى نشاطات الاديب الالماني العظيم ، عبقري الادب والمسرح استاذ الفن الواقعي الاشتراكي .

ومع ان هناك وجهة نظر تقول بان تراث بريخت النظري والجمالي ليس هو الجانب الاقوى من جوانب ابداعات بريخت المتعددة ، فان هناك كل الادلة لتأكيد العكس . ولهذا فالكتاب مكرس بصورة خاصة لجمالية بريخت المسرحية ، وبالاخص ، لاهم الموضوعات الرئيسية فيها .

ان غنى الفكر الجمالي البرختي يفرج عن الاطار الضيق للجمالية المسرحية . ان نظري السينما والموسيقى والفنون التشكيلية ايضا يجعلون الشيء الفني والتفسير في تراث بريخت ، بالإضافة لما يجده نقاد الادب فيه . ان يذهب القارى في هذا الكتاب على اجابة العديد من التساؤلات .

واعيد هنا ذلك ثانية ، لانه لا يتناول كل جوانب جماليات بريخت ، بل يلتقي عليها الاضواء - والمؤلف يطمئن نفسه بامل واحد ، هو كونه قد استطاع الاقتراب - الى حد ما - من حلول القضايا الرئيسية .

بالروسية ، والذي يستعرض القديس ما نشر في الكتب والبرامج
البرجوازية المصادرة في أوروبا الغربية وأمريكا .

(19) F. Erpenbeck. Lobendiges Theater, Berlin, 1949, S. 314-315.

(20) F. Erpenbeck. Aus dem Theaterleben. Berlin, 1959, S. 184.

(21) Ibidem, S. 184.

(٢٢) انظر : برتولد برخت - المسرح م - ج ١ ص ٤٤٧-٤٤٨
(الطبعة الروسية) .

(23) "Tägliche Rundschau", 12 März, 1949.

(ان اصطلاح « الديكادسية » الواردة اعلاه ، جاء من الكلمة اللاتينية
(decadentia) انطباع ، والتي استعملها الفرنسيون فيما بعد
وصار (décadence) « الديكادسية » - وتعني « الانحلال »
الفني - والاصطلاح تسمية عامة أطلقت على جميع حركات « الانحلال »
في الفن البرجوازي في عصر الامبريالية . والجدول التقريبي للديكادسية
ينطلق من النظرة السلبية ، ونقطة « الفن للفن » - الترجمة .

(24) P. Rilla. Essay. Berlin, 1955. 404-458.

(25) E. Schumacher. Dramatische Versuche Bertolt Brecht 1918-1933, Berlin, 1955.

(26) W. Mittenzwei. Bertolt Brecht. Von der "Mapnahme" Zu "Leben des Galili". Berlin, 1962.

(27) H. Kaufmann. Bertolt Brecht. Gesichts drama und Parabelstück. Berlin, 1962.

(« العدد المقطع » او « الاثر » انظر جدول الكلمة الفرنسية -
الترجمة) .

(28) F. Hennenberg. Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten. Berlin, 1963.

(٢٩) اي . غرادكين : ادب القديس القديسة . موسكو ١٩٦١

(٣٠) مجلة « موسكوف » ١٩٥٧ - العدد السادس - موسكو .

(٣١) مجلة « نيفا » ١٩٥٧ - العدد الثامن - لينينغراد .

(٣٢) برتولد برخت : عن المسرح - مجموعة أبحاث - موسكو ١٩٦٠

(٣٣) ب . وايغ ا برخت - موسكو ١٩٦١

(٣٤) ب . زيفرمان : جان فيلانو والآخرين - موسكو ١٩٦٤

(٣٥) اي . غرادكين : برتولد برخت - الطريق والطريقة .

موسكو ١٩٦٥

(36) B. Brecht. Schriften Zum Theater. B. VII. Berlin, 1964.

(٣٧) ب . برخت : عن المسرح - ص ٢٤

(٣٨) ب . زيفرمان : جان فيلانو والآخرين - ص ١٥٤ - ١٥٥

(39) B. Brecht. Schriften Zum Theater B. I-VII. Berlin, 1964.

epischen Theaters. "Theater der Zeit", 1962, Nr. 11-12;

H. Hultberg. Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brecht. Kopenhagen, 1961;

W. Benjamin. Was ist epische Theater? "Akzente". München, 1954, Nr. 2;

M. Dietrich. Episches Theater, "Maske und Kothurn". Köln, 1956, Nr. 2-4;

W. Emrich. Zur Ästhetik der modernen Dichtung. "Akzente". München, 1954, Nr. 4;

M. Wekwerth. Theater in Veränderung. Berlin, 1960.

(٢٧) انظر تفاصيل ذلك في كتاب :

A. Müller. Kreuzzug gegen Brecht. Berlin, 1962.

(8) O. Mann. Meß oder Mythos? — Ein Kritischer Beitrag über die Schautstücke Bertolt Brechts. eidelberg, 1958.

(9) "Rheinischer Merkur", 27 Oktober, 1961.

(10) A. Müller. Kreuzzug gegen Brecht, S. 47-49.

(11) "Neue Ruhrzeitung". Essen, 2 September, 1961.

(12) S. Melchinger. Theater der Gegenwart. München, 1956;

S. Melchinger. Drama Zwischen Shaw und Brecht. Hamburg, 1961.

(13) F. Dürrenmatt. Friedrich Schiller. Eine Rede. Zürich, 1960, S. 29-30.

(14) "Stuttgarter Zeitung", 9. September, 1961.

(١٥) لتعرف على مجيل ادب « ميلشنجي » بصورة مفصلة اكثر
يمكن العثور عليها في يعني : « الفن المسرحي في الاتالين » المنشور
في كتاب « العلوم الفنية المصاحبة في الخارج » موسكو ١٩٦٤
ص ١٢٦ - ١٢٧

(16) S. Melchinger. Drama Zwischen Shaw und Brecht, S. 32.

(17) S. Melchinger. Theater der Gegenwart. S. 97.

(١٨) داجع فصل « الجدول حول برخت » ص ٢٥٥ في كتاب :
غرادكين - (برتولد برخت - الطريق والطريقة) موسكو ١٩٦٥

المسرح في إسبانيا الشعبية

كارسيالوركا

ترجمة عبدالله محمد الجبوري

عن كتاب

THE CONTEMPORARY THEATRE

by Allan Lewis



لوركا

يجب على الفرد معرفة إسبانيا ليفهم لوركا . ان مسرحياته تقدم في لندن ونيويورك ومدريد وبوينس ايرس ، ولكن المشاهدين مختلفون ، ففي الاقطار الاجنبية تبنته مجموعات التجريبية ذات الاتجاهات الجمالية . اما في اسبانيا فان اعماله تؤثر بعمق في حياة المشاهدين الذي يرى حياته على المسرح من خلال نظرة الشاعر-مفسر حياته مبنية على اغانٍ عجزية غير انها تكشف وعي امة بكاملها .

لم يحصل اي كاتب مسرحي على قبول شعبي اكثر منه ، كما ان مقاطع شعره تكون جزءا من لغة شعبه وان لغة شعره قد امتزجت في حياتهم . ان اسبانيا ، ولو انها بلد عريق وذات كبرياء لا يقهر ، فهي قطر فقير وذات اقتصاد زراعي، مقيدة في مشكلة تقليد بال وعدم الرغبة في مواجهة الجديد . ان الجفاف والأمراض والهزات الأرضية تنزل بهؤلاء الذين يكافحون مع الأرض من اجل مواصلة عيش على الهامش ، وان التوقد السياسي قد تضاهل الى فتور في الشعور ولا ميالة ، ونزعة الى البقاء قابعة بانتصارات الماضي .

ففي عصر النهضة كانت اسبانيا قوة هائلة ، حيث كانت جيوشها الممانع المتحسنة عن الدين ، وكان لديها مصادر ثروة جعلت من البلاط في مدريد ابذل بلاطا في اوروبا . وان امبراطوريتها كانت تمتد من البحر الابيض المتوسط الى بحر الشمال وعبر المحيط الهادئ ، ان المسرح قد ارتفع بعظمة مناسبة ، ومن بين اولئك الذين تجمعوا في Siglo de Oro روز دي الاركون

اول كاتب مسرحي يولي العالم الجديد ، و(سرفانتس) (٢) بغواضله المسرحية المرحية والهجائية ، (لوبيس دي فيغا) (٣) «وحش الطبيعة» الذي لا يصدق والذي

كتب لوركا مسرحيات قليلة ، مثل تشيخوف وكامو ، ولكنه يعتبر احدهم الكتاب الكبار في المسرح المعاصر ، وهو الذي اكتسب شهرة عالمية منذ زمن (كالدرون) (١) . لقد كتب كامو وتشيفوف اربع مسرحيات عظيمة للمسرح ، اما لوركا فقد كتب ثلاث مأس ولكن كافيات لتبيان معنى واضح نابع من طبيعة اسبانيا الخاصة . اصبح لوركا شاعر الشعب والمحنة المسموعة ضد نظام كاثوليكي - وثني فخور اكثر مما ينبغي في الاعتراف بكرهه . ان صورته الواضحة عن الطبيعة تعكس صنف وحيوية مواطنه المكبوتة بقانون الطبيعة الاجتماعية والنظام .

ان مسرحياته تمثل في كل مكان وشعره يقرأ بشوق خاصة عند الشباب وبالرغم من ان اثنائها عالية ولكنها بقيت محلية .

المسرح الغنائي الشعبي



وقد كان ممجبا بالشاعر الأمريكي ولت وتمان ووجه له غنية خاصة ، وكذلك هارلم حيث يكون هناك كل مسية يفتي اغانيه بمصاحبة القيثارة ، واخيرا انتقل الى كوبا حيث شعر بالحرية ثانية .

وعند عودته الى سيانيا عيته فردناندودي لوس رويس ، وزير التعليم وصديق العمر لوركا ، مديرا لفرقة مسرحية متنقلة (لابراكا) ، التي جابت انحاء البلاد وهي تعرض مسرحيات كلاسيكية لـ لوبيه دي فيكا وكالديرون . كتب لوركا مسرحياته الاولى التي تحتضن اساطير جديدا اكثر شخصية واقل سريرية وكوهيديسا لهذه المجموعة . اما ما سيبه فقد كتبها بعد ذلك - وعندما انفجرت الحرب عاد الى غرناطة في عطلة قصيرة ، وعند سابعة والثلاثين من عمره وقع ضمن الضحايا الاولى في يد زعمل فرانكو (الخاصين بـ لادام بالرمي) - لم يشترك لوركا في سياسة فتاة ، ولكن ارتباطاته مع الجمهورية كانت كاذبة لمجموعة من اعضاء لحزب الاسباني الفاشستي لدفعه في قبر مجهول . وان السطور لتي كتبها لصديقه سينشز حاجياس تنطبق على لوركا نفسه .

(لانك قد مت الى الابد ، ككل اموات الارض)
 . . . لقد غازلت المسوت وقيلت فسمه .
 اعزني الذي هو جن . من محرك الشجاع . . . انها (يعني الارض) سوف تحتاج لوقت طويل . اذا لم تكن للابد ، ليولد . اندلسي لامع وغني في المغامرة .)

ان اغاني لوركا الشعبية الغجرية تفتي في كل مكان . انها اوزان شعرية مقاطعها ايقية تحسوي على استعارات اساسية نابعة من الارض - مثل الحصان والجذول والسكين والوان الازرق - موضوعة في نصوص موزعة لتعطيها نبرة متكررة للحياة والموت . ان الانسان والطبيعة هما شيء واحد .

(ان حبه السكين . يدخل القلب . مثل نهاية الحجرات ، في تربة بكر .) او (بكاء ، القيثارة ، مطلع الفجر .)
 ان القمر واشجار الزيتون والوان المناظر الطبيعية المتغيرة تصبح مشحونة بالتوتر العاطفي .

الحصان سود ، القمر تام ، والزيتون في حزمه السرج . عبر السهل ، خلال الرياح ، اسود حصاني . القمر احمر . الموت ينظر لي ، من ابراج غرناطة .
 ان القرى خلف الانق تستقر مخفية في التربة .

(الديك ، بمنقاره ، يحفر للفجر .) ومن اجل ان يصف الفتاة الفجرية تنتظر حبيبها الذي تعرف بأنه مسوف يقتل على يد الحرس المدني الخفيف ، فانه يستعمل الماوت الاخضر كدفن الحياة على النقيض من البرد الجامد للقمر والفضة .

(لحم اخضر ، شعر اخضر ، وعيون فضية باردق . كتلة جامدة للقمر ، ل فوق الماء .)

ان قصيدته «مرثية الى الكناسيو سينشز حاجياس» هي احب عمل لديه ، ولوان اشعاره القصيرة أصبحت

كتب اكثر من افي مسرحية ، وكالديرون الذي ادرك الخاصية الوصية لتالتي حاد اكثر مما ينبغي ليكنون دائما . فقد شتم العظم بسرعة ونامت اسبانيا لثلاثة قرون .

ثم حدثت اليفظه من هذه الاغفام مع جيل ال ٩٨ حيث الكتاب والفلاسفة الذين حاولوا التعبير عن الفشل والسوى الروحية والعقم الجبائي . لقد أصبحوا قلقين تتناهم الهواجس بوسطة روح اسبانيا ولازلةالاسوه للاسطورة القومية كما فعل اونايمو ، او بمرارة لفشل وكاية المستقبل كما لو كان توترهم ، وتوقعهم عديمي الصبر نحو تغير قد قيدت في تسليم صوفي لي مشيئة الله . ان بساطة الحياة غير المتصلة بتعقيدات حياة المدينة الحديثة ، سمحت لهم بالفوضى الى اعماق علاقات الانسان بالطبيعة وبالله ، والتناقض الدائم الحضور للتربة مع الموت والحب العاطفي للحياة . ان للشاعر الوحيد الذي اعطاها شكلا وجبالا مقاوما هو لوركا .

موت في المساء . الانك قدمت الى الابد . . .

لقد أصبح لوركا اسطورة حيث ان تاريخ ميلاده بالضبط لم يكن معروفا مثل شكسبير . وانه نفسه يفضل ان يقول بأنه ولد في نهاية القرن ، وان عائلته كانت غنية ، وقد اوسلته الى جامعة غرناطة للدراسة القانون ولكن اهتمامه كان في الاداب والفنون . فقد كان يودم جيما ، ودوس الموسيقى مع دي فاللا . لقد كان ممثلا ومخرجا بالإضافة الى كونه شاعرا . ان مرضا من امراض الطفولة تركه يدرج قليلا طول حياته والسلي ربما اسهم في طبيعته الخجولة ورفقته مع النساء . عندما انتقل الى مدريد أصبح تحت تأثير «جيل ال ٩٨» وكتب اغانيه الفجرية الاولى . وهذه الاغاني التي تفتي مع القيثارة ، هي اكثر اعماله شعبية ، ولكنه يرفض ان يصنف كشاعر الفجر الاندلسيين ، وتوصل الى اشكال جديدة وحاول لمدة من الزمن ان يصنع مع الكلمات مسا كان (سلفادور دالي) ، يقوم به على الجفاف .

ارتحل لوركا الى نيويورك في عام ١٩٢٩ للدراسة في جامعة كولومبيا ولكن مدينة الاسفلت اربعته واشعرته بالفقر وبرودتها ولا انسانياتها وبأبراجها الحديدية حيث يسكن الناس الميكانيكيون . وان كتابه من الاشعار حول نيويورك عبارة عن اتهام وحشي عن فقدان الاتصال مع الطبيعة . معبر عنه بانفجار من الصور السريالية .

And So Past Five Years وهي مجموعة من الصور غير المنزبطة للشعور .

ان اول مسرحياته التي حققت شعبية واسعة هي الملاهي مثل منها (زوجة صانع الاحذية الهائلة The Shoe-maker's Prodigious Wife)

(حب دون برلمين الى بليسا في الحديقة (The Love of Don Perlimpin to Belissa in the Garden وهي مسرحية تتخذ

اسلوب المحاكات الساخرة للفترة الإسبانية . ففي (دون برلمين) نجد ان رجلا كبيرا تزوج من امرأة قبيصة . وموضوعها موضوع قديم للملهاة الإسبانية . ولكن مع اوركا . فان السخرية تصبح انسانية رفيقة . ان المشهد عبارة عن فراش كبير مضطجع فيه « دون » بقرون مطيلة بالذهب محاطا بخمس شرف . تمتد منها خمسة سلاسل على قمة كل منها قبعة . فهو لا يمكنه امتلاك زوجته ولا ارضها . ولكنه يجبرها بصورة كافيصة ليقنع برده احمر ويتعشى في الحديقة في المساء . ففي ترى الشبح كمحب وتعلم في سعادة متخيلة بين ذراعيه . وعندما تخبر « بليسا » زوجها عن علاقتها المثالية فان (برلمين) يسألها : « هل تعبينه حقاً » . وعندما تجيب بالاجاب يقول :

(اني لا اريد قط ان يتركك .. ومن اجل ان اتأكد من انه منك تماما . فمن الافضل خرق قلبه بهذا السيف .. لكي تكوني قادرة على معاقبته في فراشه عند موته .. بدون الخوف من ان يتركك قط لانه سوف يعبك بحب الاموات الابدي)

ولذا فراه يهرع الى الحديقة . وتنتظر « بليسا » خائفة من الاذى الذي قد يصيب فارسها . ويدخل الرجل ذو الرداء الاحمر . ينزف دما والسيف في قلبه ويقول : ان زوجك قد قتلني لانه عرف اني احبك كما لا يمكن لاحد ان يحب .

ثم يزيل الرداء وتعود « بليسا » ان (دون برلمين) وحبيبها هما نفس الشخص . ان حبه غير اناني للدرجة انه خلق الصورة التي يمكن بواسطتها ان تكتشف الحب . ان حبه مثالي لا يمكن تحقيقه واقعا . وانك يقدم حياته لجعلها تدرك معنى الحب .

ان هذه المسرحيات ذات أهمية قانونية حيث ان لوركا حقق عظيماً « بالأساس » .

عرس الدم (الزفاف الدامي)

ان المسرحيات الثلاث (عرس الدم Blood Wedding و (يرما Yerma و (بيت بيرناردا Alba The House of Bernarda) هي روايات موضوع مركزي . الا وهو الصراع بين قانون الشرف وقانون العواطف . انها درمة عاطفية غنائية عن الجنس والتي يجب ان تكون المرأة فيها خضبة نجدها على غير ذلك . وان عبادة العزوبية للحفاظ على حق الميراث .

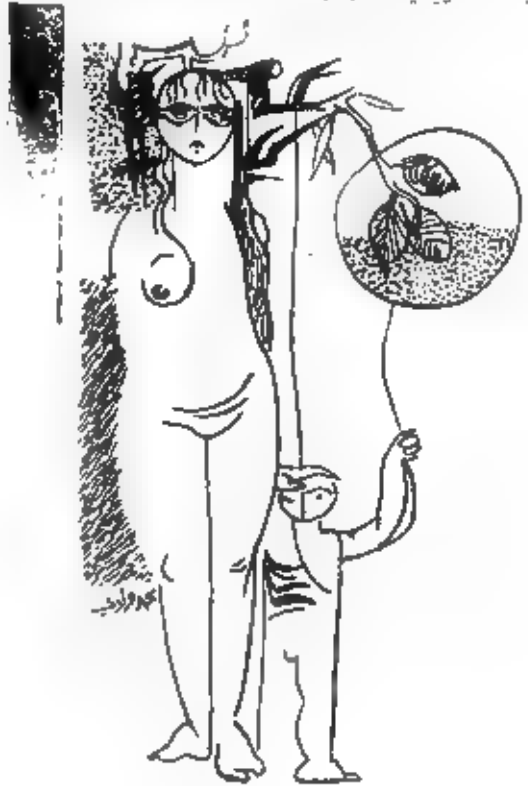
تقليدية ويعرفها حتى الفلاحين الامين . ان ما يدعوهم اوتامونو (Unamuno) بالمعنى الأساوي للحياة «مركز حول الخرق بالقرن - لصارع الثيران عند «الخامسة مساء» . ومن نظام اسباني اساسا . انار اقوى صرخاته صدى اقضاء والحق في تلك اللحظة من الحقيقة التي تعبر عن الموت السهل .

ان تلك الاستعارات هي عناصر مسرحيات لوركا وهي اغان شعبية موسعة يعبر عنها بالحركة اكثر مما بالانغية . لقد بين لوركا سبب اتجاهه للمسرح في كلمة وجهها الى اثنين الذين يمثلون «يرما» في 1935 في مدريد :

(ان المسرح مدرسة للدموع والضحك ومثير « » حيث يمكن للناس اظهار اخلاقية بالية او غامضة بأشلة حية يمكنهم ان يروا القوانين الخارجية لقلب وشاعر الانسان)

المسرحيات المبكرة « سوف يعبك بحب الاموات اللاحدون له »

كتب لوركا لفرقة الخاصة . وللتشيل الامل مع فرقة منجونة . مسرحيات دى مثل (دون كريستوبال Don Cristobal وهي سخرية وقحة وتمسك كثيرا عند السطور الاولى للمسرحيات الهزلية للمخلصين وفي نفس الفترة بعيدا عن الاغاني الشعبية . جرب لوركا الدراما السريالية . (وهكذا مضت خمس سنوات



المسرح الغنائي الشعبي



التي تحدث كل يوم ، والتي تملأ بالنسبة للآخرين كصور غامضة ولكنها بالنسبة للأسباني تحمل روابط « الهواء » السيماء الجامعة لمفادرة هذه الحياة ، ولحسى الرعاية ، ووجه القصر التام ، والذبابه ، والنخل القاطع للآفارين والنوشة النانة ، والماء الذي لا يشربه الحصان والذي يعطي الحياة .

تبدا المسرحية بتبادل حديث متقطع بين الام وولدها ، باوزان شعرية ذات كلمة واحدة ، وبينما يذهب الى عمله في الكروم - هنا الارض بحاجة الى ماء - ارض يابسة ولتي . كان يمكن ان يفرسها والده بالاشجار ، كما ان يغطيها بالاطفال لو عاش اطول . ومن الارضس التي تحتاج الى ان تخصب ينتقلون الى الكلام عن الفتاة التي يرغب الزواج منها . ان المواضيع متناخلة حيث الزوج يعني الاطفال وبالتالي ابنه ليعملوا في الحقل . ان النساء كالارض يجب ان تعطى الحياة ، وان الجنس في النظام التقليدي للكنيسة للانجاب وليس للمحبة او العاطفة . ان الام هي الارض - عتيقة ومغنية بالحورية ، وريقة وقوية ولكنها لم تمتد خصبة لان السكين قد اخذت زوجها . انها المحافظ على الحياة الذي اخذت منه الحياة . نظرت الى والدك ، وعندما قتله نظرت الى الحائط اعلمني فكان كل ما هناك امرأة واحدة ورجل واحد .

فعل الابن ان يواصل وانها سوف تكون راضية . بستة احفاد . فهي توافق على ترتيب الزواج ، ولو ان الفتاة التي كانت تحب (ليوناردو) الذي عائلته مسؤولة عن موت رجالها . لقد كان « ليوناردو » متزوجا منذ سنتين ولديه طفل وسياتي طفل اخر . وكما هو الحال في (روميو وجوليت) ، نجد ان لوركا يقارن بين قوة الحب الذي ينبع من العاطفة ولا يتحمل العائق والزواج التعاقدى لتوحيد عائلتين . « فيباريس » كفوء ومحترم ولكنه يطلب يد (جوليت) يناقشة مع « كايبوليت » الكبير . ومثل ذلك نرى ان العريس يتبع الطريقة المثبة . ولكن (ليوناردو) مثل (روميو) غير مقيد - حبه فردي لا يعرف الموانع - ويتصرف بأنفعا ويتحمل النتائج . ان (جوليت) تعرف « بأنه طيش اكثر من اللازم ، وغير حكيم ، ومغامر » مثل البرق . « هذا هو نفس الموضوع الشائع في كل الناس العظيمة سواء اكانت اغريقية ام شكسبيرية ، فان العمل الطائش يصرع عالم العقل ويحطم الاثم . اما بالنسبة للوركا فان الشكل هو اغنية شعبية ذات جمال رمزي وعاطفة جياشة .

اما بقية المسرحية فهو تحقيق يتبدى في المشهد الاول . ففي بيت « ليوناردو » نجد زوجته وامها يفتن (اغنية مهد) وكسائر اغاني المهد فهي طيبة بالام والهاجس من الكارثة ، ولكنها واحدة من اجمل اغاني لوركا ، بصورها المكررة للجدول ، والذباب ، والحصان نبي الحوافر الدامية والرقبة للتجدة ، « وعميقا » في عينيه سيف فضي .

ونظام التصرف الاخلاقي لتأمين استثمار الحياة على تناقض شديد مع انسياب العواطف الطبيعي ولكن النظام محافظ عليه . ان الماضي المنهري يرهق الحاضر ، والنساء وحيدات بين الاموات او يصبحن مجنونات بسبب الكتب . حافات الى الابد ، ومن فهمنا المساة النساء نفهم قصة اسبانيا ذاتها .

ظلي مسرحية (هروس التم) تكون المشاهد الثلاث
الاولية عناصر اساسية لحالة واحدة هي ترتيبات الزواج التعاقبي ، والحب المكبوت ، ونزاع الدم بين العائلتين ، ان المشهد الثاني عبارة عن فناء العائش تحت نافذة المروس ووليمة الزواج . اما المشهد الاخير فهو المفارقة في الفناء والبكاء على الاموات . الشكل فهو اوركسترا موسيقية من ايقاعات متغيرة واغان شعبية ونواح ودراما شعرية والتي لا يوجد فيها اهتمام بالتمثيلية بل اهتمام بالقوى الوثنية في ابهة بداية الثورة والانتقام والموت .

ان « ليوناردو Leonardo » هو الشخص الوحيد الذي يملك اسما خاصا مميزا بين الشخصيات الاخرى لان عاطفته هي العاطفة التي تكون القوة الدافعة . اما الآخرون فمجردون - الام والمروس ر . . . وفي الخيال التعبيري لمشهد في الغيبة - القبر والموت . ولهذا فان لوركا يستخدم ، كما فعل قبله (سترندبرج Strindberg) واضح مسرحية العلم ، مسحة من الحقيقة لجعل الوهم اكثر حقيقة . ان نفسية « ليوناردو » تربط الخاصية المجردة للآخرين قريبا عن الارض .

ان الام عرفت وقانون الشرف وقوة الارض وتضمن المحافظ على دم العائلة . ان المساة مأساتها لانها تشعر بالموت في المشهد الاول حيث ترسل ابنتها الباقي الى الحقل لجني العنب .

الثقة على السكاكين كلها وعلى الاوغاد الذين اخترعوها .

ان كنبات الشمر الان متحدة مع السراما حيث تصبح منسوجة مع حياة الشخصيات والناصر الاساسية في الموضوع . ان السكين التي تقطع العنب سوف تقطع الرجل الشاب ايضا وان هاجس الام عن الموت يرتفع الى الصورة الحية للقبر . وخلال المسرحية كلها تسرى الاشياء الصلبة تستعمل كرموز للموت ، والتي كما قال لوركا مرة بأنها معروفة للجميع لان في « اسبانيا الاموات اكثر حياة ، اموات اكثر من اي مكان اخر في العالم ، وان ملائحتهم تقطع مثل حد سكين الحلاق » . وانه يعدد الاشياء

هذا يعني نهاية العائلة ولكن كرامتها يجب التمسك بها .
« كرامة الدم خربت ثانية » .

ان مشهد القاية مر دعوة للموت . فالممل يتحرك
ما بعد البيت الى الطيبة نفسها في خيال تمبيرى
للشباح ، وتصبح الرموز حية ، واقعية المحبين الشباب
متبوعة من قبل العريس . وقاطعوا الاخشاب الذين
يقطعون الحياة ، اشباح في الظلام ، يتأملون باعجاب
اللقاة الوشيكة الوقوع للرجال الشباب وتدنيس فراش
الزوجة . فالقمر يزرع ، وقاطع اخشاب ذو وجه
ابيض يطلب دما احمر . يتسحق على جبال « صدها »
ويقدم لمساعدة الموت ، المرأة المستجدة بكامل طاقتها قائلة
« لتحرق الصدفية وتفتح الازرار » بعد ذلك تصرف
السكاكين طريقها . وبعد ان تمب (ليوناردو) والعروس
من المطاردة يقفون في ظلام الاشجار ، فالعروس مليئة
بالخزي والتدم .

(اي حزن ، اي نار تحرق الى الاعل خلال واسي ؟
اي شغلا زجاج تخترق لساني !) ان اتهاماتهم الكسادة
المتبادلة تخدم لاثارة حبه ، وفي معانقة حسية يعولون
قسوتهم الى معرفة تسليم بانهم يرتبطون الى الابد .

انهم يهربون ، ويظهر القمر ليضي القاية ، ويسمع
عازف كمان على مسافة وبعد ذلك صراخ ، ولكن الاصوات
تقطع والمرأة المستجدة . . تفتح رداءها وتقف وسط
الشرح مثل طائر كبير ذي جناحين كبيرين « بينما ترحب
باجساد الرجلين الشابين

فالمشهد الأخير عبارة عن اغنية دينية للجن ، فلم
يبق سوى النساء ، وهذا كل ما تبقى من الحياة . نساء
يرتدين السواد مقابل جدران بيضاء يندبن الموتى . ان ام
العريس ذات عزيمة وقوة ، تواجه الموت بكبرياء ، وبدون
عويل والان ابنها « صوت يتلاشى خلف الجبال » . وكل
ما بقي للنساء هو سقي القبور « الفرائش الذي يحبههم
ويهزم في السماء » . والعروس تعود لتبكي بجانب الدم .
وبفورة من الغضب تقفز الام عليها وتصبح (ابن ام
ابني الطيب الان ؟ » هنا يكمن الطابع الاسباني القريب
المميز في مسرح لوركا . ان زوج الام وبولادها قد دمروا
ان الانتقام والكراهية قد سفكا عائلتها والان هي وحيدة .
ولكن اهتمامها الوحيد هو شرف عائلتها . ان العروس
تشعر بذنبها . لقد قصدت العروس احترام عليها ولكن
العريس كان « ولما صفيرا ذا ماء بارد » بينما كان
(ليوناردو) « نهرا عميقا مسدودا باغصان » فهي تشير
الام « لقد كان ولدك مصري » . ولكن يد الاخر سحبتني
كسحبة البحر ، وتضيف بانها لا تزال بكرا وبانه (لم
يوجد هناك رجل قد رأى بياض صدرها قط) . اما زوجة
« ليوناردو » فتشارك البكيات ، وبينما تحلل الاجساد
الى القرية ، فان الام والعروس تقودان الكوروس بتفجع
وتواج للموت :

العروس : (« سمك بلا حراشف ، بلا نهر »)

ان العلاقات بين « ليوناردو » والنساء في بيته
متوترة لمعرفتهم انه يركب ليلا لرؤية حبيبته السابقة .
ان الزوجة هي رمز المماناة والعبر للذين يجب تحملها
من اجل اطفالها . ان النظام يجعل من الرجل هو السيد
ودور المرأة هو الطاعة والاخلاص . وان (ليوناردو) يحاول
ان يوقف غضبه عندما يعلم بالزواج ولكنه قوي اكثر من
اللازم ليقاومه قلنا يسرع خارجا من البيت في انفجار
شديد في الوقت الذي تستأنف فيه الاغنية للطفل .

ان عقد الزواج ينقشه الام وايو العروس . وان
موضوع الجنس مرتبط بدمج المزرعتين حيث يقول الوالد
« كم جميل ان نجلب الاشياء معا » . اما العروس فهي
حادثة ، صامتة ، ومنحجرة ، تعطي موافقتها مع ادراكها
التام لواجباتها - (رجل ، بضعة اطفال ، وجدار سمكه
ياردتان مقابل كل شيء اخر »)

وعندما تكون منفردة مع الخادم تسمح حصان
« ليوناردو » في الحقول ، وان حبيها المكبوت يرتفع
لتعذيبها . ان الزيجة الباردة قد نفذت ضد نار الرجل
التي لا يمكن السيطرة عليها نحو المرأة . لقد كان العريس
مناسبا ومحترما والوالدان قد اتبعا المبادئ القديمة .
حاولت العروس الطاعة ، ولكن صوت حوافر الحصان
تضرب مثل الغال السري في هذا الجدار من الخضوع .

ينفتح المشهد الثاني والعروس مرتدية بدلة الزفاف
انها مصممة على ان تصب خطيبها . ثم يصل «ليوناردو»
في مقعدة الضيوف ويخبرها :

لتحرق بالرغبة وتبقى هادئة هذا المشهد عقاب
يمكن ان نجلبه لانفسنا . . . وعندما تصل الاشياء
الى ذلك العمق داخلك فليس هناك شخص يمكنه ان
يقهرها .

ان الانهار الجلفة تجري بارتفاع وبسرعة والعروس
ترتجف بانارة بينما تعجب :

لا يمكنني الاصفاء الى صوتك . . . انه يسحبتني وانا
المحرق . . . ولكني اواصل الانحدار الى الاسفل . وقاطع
القرويون باغنية موسيقى ورقصة اذهار تراقق العروسين
الى الكنيسة . ويترك « ليوناردو » وحيدا مع زوجته . انها
تذكر يوم عرسها عندما غادرت بيتها لا تلتصق بتوهج
النجمه) . كم تدم تعتدل اذلالا اكثر وتامر « ليوناردو »
غير انها للاحتفال .

ان الوليمة بعد الزفاف هي فرصة أخرى للفناء
والرقص والمرح . فالاب والام يتطلعان بأمل للمستقبل
« اياك تقرب وتسيطر على التربة » وان الاب يظهر بان
ابته لا مكتنزة (المعز) وقادرة على حمل الاطفال ،
« وغير قادر على تحمل فكرة بان رجلا آخر سوف يمتلك
العروس تلك الليلة فيهرب معها » . ان ام العريس التي
فكرت فقط في الحفاظ على ابنها ، تعرف لان انه لن يكون
هناك اطفال « وان ابنها الوحيد سوف يموت ، ولكنها
تعدت الجميع ليقتلوا « بسرعة وبصورة جسيمة » ولو ان

المسرح الفناني الشعبي



يدون الرغبة في الجاب اطفال . انها لم تغبر عن مسح
الجنس ، وكل ما تشعره هو ان جسمها جاهر ولكنسه
يبقى فارغا . ان امرأة بدون اطفال عديمة الفائدة وخزي
على زوجها .

هو يعمل في الارض وتعمل الفاكهة ، وانها
من الارض ولكنها تحمل . فهي تنظر الى النساء الحوامل
بتوق وتحلم برقة في طفلها الذي لن يكون . وفي غمرة
من غيوم الكراهية المنجعة تزور المرأة المشمودة لتجد
في التقاليد القديمة علاجا لعقها . انها ترفض عروض
رجل اخر يثرها عاطفيا ، لانها مخصصة لنظام الشرف .
وتفتي الى جسمها بعد ان اصبحت مجنونة من الكسب
والانتظار .

(ولكن يجب عليك ان تأتي ، حبيبي الجميل ، طفلي ، لان
الماء يعطي الملح ، والارض والفاكهة ، وارحنا منا تحمي
الصفاد ارفاق ، كما تكون الغيبة جميلة في الطر) .

وبازدراء النساء الاخريات ، والرفض من قبل نفسها
تذهب في رحلة الى ملجأ في الجبال . ويخرج زوجها
يفتش عنها ويخبرها ان الحياة يمكن ان تكون جميلة بدون
اطفال ، وبانهم يمكنهم تتبع اجسادهم بسلام .

ولكنها تشتمز من فكرة حاجته اليها كما يحتاج بعض
الاحياء الى (اكل حماسة) . سوف تكون عقبة الى الابد
ولا يمكنها تحمل الجنس بدون اموعة . ولكن فكرها
خربت قد تلقى الضربة الاخيرة . ومع مجموعة الحاجات
على بعد مسافة ، تخنق زوجها حتى الموت وتقول :

جسمي جاف الى الابد . . لقد قتلت ابني . انا
نفسى قتلت ابني .

اذا كانت مسرحية (عرس الدم) اغنية انتقام فان
يرما . هي اغنية اخصاب مليئة بالسحر والشعائر القبلية ،
والشار المثنية لامرأة اخضعت بالجهل والتقاليد الى
النظام .

اما في مسرحية « بيت برناردا البيا » اخر التلاتية
فهناك نساء فقط ، من الجودة الكبيرة المجنونة الى
(عادلة Adela) الشابة الحسية . ان « برناردا البيا »
فخورة بدنها ، تحافظ على بناتها الخمس فتقتل عليهن
باب البيت بعد موت زوجها الثاني طوال ثمان سنوات
فهي تحتقر القرويين كما لو انهم اقل منزلة من عائلتها
وان ليس هناك بينهم من يستحق الزواج من بناتها
انها حاملة لواء اناسي ، واخلاقية القبيلة . ان الواجبة
في نظار العالم وشرف الاسم هما اسمي من اى تنازل الى
الحياة العاطفية الجائنة للدراسة . فالبنات يتضورون
بثورة مرغوبات من قبل امهن ، ولكنهن يشتقن سر
للحيرة . وحتى (الكسميتياس Angustias
المخطوبة الى بيبي رومانو Pepe Romano

الوسيم ، يركنها ان تتكلم معه باختصار خلال شيايبك
مغلقة . انها قادرة على الزواج ، ول وانها غير جذابة

الى حد انه في اليوم المدين ، بين الثانية ، والثالثة ،
بهذه السكين ، رجلين قرويا هامين ، وشاههم استعالت
صراخ .

اما الام فتختتم المسرحية بقولها :

(وانها بصراحة تناسب اليد ، ولكنها انزلت
انزلت من نظيفة . خلال اللحم الماخوذ ، وتوقفت هناك ،
عند المكان ، حيث يرتجف شبكا ، الجلد الاسود
لصراخ .)

ان التأكيد على العنصرية واستعداد العروس في
اجتياز معنة بالنار كامتحن لنقاوتها هي بقايا نظام
الاقطاع وقانون الكنيسة المفروسة بمس في شعب
اسبانيا . ان العروس جرفتها رغبة لا يمكن السيطرة
عليها . لقد حرمت زوجها الخوف الذي حق جعلها
خسبة ولكنها لم تدس بذلك برجل آخر . ان نقاوتها
تبقي مع جسمها ، محكوم عليها بالذبول غير النمام .
فانزلنا وراء القانون يعطى كل استمرارية في امتلاك
الاراضي بواسطة القاء شك على الوريثين الحقيقيين . لم
يكن لوركا يطالب باصلاح اجتماعي ، بل بمعاملة عواطف
مكبوتة باخلاق ثابتة ملحة ، تقدم موضوعه ضمن هذه
الحدود .

ان المسرحية ، اغنية شعبية ، ابهة الحياة مفصله
الى اساسياتها البجدة . فالحقيقي والرمزي يظهر على
صور صلبة ، ثم يعتم الى ظلال غامضة ضليقة . وان
التحليل يؤثر في حيوتها لان المسرحية ككل تترك انطباع
بكاء الارض للنضج والانتاج . فالظلمة والشرف
والاخلاقية المفروسة تدفق تدفق الحياة التي يعجب به
سرا ويلعن علنا . وكل ما يبقى من الصراع بين العاطفة
والحفاظ هو مجموعة من النساء الباكيات . ان الياليه
انصارخة لمشهد الغابة هي رقصة موت ، وبينما يستخدم
(سترندبرج) (5) تكنيكا تعبيرا ليحاكي مجرى الاحلام
وكذلك (اوكاسي O' Casey) (6) و (ارنست
تولر Ernst Toller) (7) و (جورج قيصر (8)

Georg Kaiser ليصور القوى الاجتماعية ، فان لوركا
يستعملها لتصوير معركة بدائية من اجل البقاء .

ان مسرحية « يرما » هي وجه آخر لنفس المشكلة ،
حيث ان المسرحية بكاملها مكرسة حاجة مبرحة لامرأة تمثل
فيها الاموعة . انها الحاجة التي لم يتمكن زوجها من
تقديمها ، ليس لانه عقيم ، ولكن لانه يتمتع بها جسميا



تعجب العالم خلفها وتحفظ النساء منجزلات عن الحياة
ان الموضوع هو نفسه في المسرحيات - الفلام والحب ،
الجنس والكبت ، والعاطفة والكوت .

فالنساء يتحملن المأساة لانهن حاملات الحياة ،
ويتركن وحيدات يندبن بمأساة صامتة تجدد عصرهن
وفراغ أجسادهن . واللوحة تدور ، لان مسرح لوركا
قبلي ذو قوة بدائية ، قديم في شكله ولكنه موضوع بفكر
حديث وثيق .

ان مسرحيات لوركا بين المحاولات القليلة الناجحة
في مسرح المعاصر لتوحيد الشعر والآثار والعمل . ان
لوركا من الشعب . وان صورته مجسدة في مسرحيات
تنبعث من مشاعر المجهسوع . وان (بينفنتي
Benavente) معاصره ، الكتاب المعروف في ملاهيه
الاخلاقية اضاف حالات اسبانية الى اشكال اوربية ولكنه
بقي اقليميا ، اما لوركا فقد خلق شكلا من معنى اسبانيا
يعود الى العالم .

(١) كالديرون : دي لاباركا بيرو : ١٦٠٠ - ١٦٨١) كاتب
مسرحي اسباني وآخر الشخصيات الكبيرة للمسرح الذهبي الاسباني .
تعول من دراسة اللاهوت الى كتابة الشعر . تتميز مسرحياته بالهيكلة
الغنية . واشتهر بالمسرحيات الفلسفية - الساحر العجيب . - الحياة
حلم . - صار فريسا عام ١٦٦٥ وهجر الكتابة ما بعد كتابة المسرحيات
الدينية التي كان يكتبها في مناسبات دينية (الوسوعة الميرة من ١٤٢٠ .
(٢) سرفانتس (١٥١٧ - ١٦١٦) رواي وكاتب مسرحي وشاعر
اسباني . من أعماله رواية - لاجاليتا ١٥٨٥ . وهو صاحب كتاب
- دون كيشوت - الشهير . (م ١٥٨٠) .

(٣) لويه دي فيجا كاربيو غيلكي : (١٥٦٢ - ١٦٣٥) شاعر
مسرحي اسباني ، من كبار الشعراء في الادب الاسباني . من مسرحياته
- نعمة ابيله . - الملك في مدريد . - الف ملاحم شعرية جمال
انجليكا - الملكة الخزينة . - أصبح قسا في اولخر ابله وانه لم
ينقطع عن التأليف . (م ١٥٧٠) .

(٤) سلفادور دالي : رسام اسباني شهير ، اشتهر برسومه
ذات الطابع السريالي .

(٥) سترندبرج يوهان هوجست (١٨٤٩ - ١٩١٢) كاتب مسرحي
وروائي من القاطن لادب السويدي ، كان يعد الزواج والتفكير من
مسرحياته - الاب . و - الانسة جوليا . - أعماله تترجم الى العربية .

(٦) اوكاسي سين (١٨٨٠ -) كاتب مسرحي كركندي من
مسرحياته - ورود حمر - من اجلي
Red Roses forme
The Shadow of Gunman
و - القاتل المتهرب
و - الغبار الارجواني The Purple Dust .

(٧) ارنست تولر (١٨٩٣ - ١٩٣٩) شاعر وكاتب مسرحي
الماني من المدرسة التعبيرية ، اشتهر في الثورة البولفارية حكم عليه
بالمسجن خمسة اعوام ، انتحر في نيويورك . من مسرحياته - النار
١٩١٩ . - الانسان والحيوان ١٩٢٤ . كان شعره غائبا وصور
حياته في السجن في رسائل .

(٨) جورج قيسر : كاتب مسرحي الماني من مسرحياته "Gas I"
و "Gas II"

(٩) بينفنتي آي مريتث ، غشو : (١٨٦٦ - ١٩٥٤) كاتب
مسرحي اسباني . نال جائزة نوبل سنة ١٩٢٢ . من أهم مسرحياته
ملهاة - السندباد ذات الطائفة ١٩١٧ ، أمسية السبت ١٩١٨ ومسرحية
للانفل ، الامر الذي حفظ كل ١٩٠٩ . (م ١٩٧٤) .

وعمرها ما يقارب الأربعين . لانها تمنك المهر الاكبر .
البنات لم يخرجن قط . ولم يشاهدن رجلا الا عن بعد
بن من جالسات يحكن ويفلين من جراء الانظار . (عادلة)
اصفرهن تحب (بيبي) وتعرف انه يريداه . (مارتيديو
Martirio) مقعدة وحساسة تتجسس على عادلة التي
تثير محادثاتها السرية مع (بيبي) رغبات مارتيريو
المعززة الى الحسد والكراهية . اما الجدة فتعمل ماسيكن
عمية . رقي هذيانها تخبرهن :

ريد حقولا وبيوتا ، مفتوحة حيث النساء تضطجع
في الفراش مع اطفالهن الصغار . والرجال يجلسون خارجا
في كراسيهم . ان (بيبي) عملاق . كل منكن تحبسه
ولكنه سوف ياتهمكن ، لانكن محبات قبح . لا ، ليس
حيات قبح بل ضفادع بدون السنة .

(عادلة) تتسلل لتقابل (بيبي) في الحسول
المفتوحة . وتفاجئها (مارتيديو) عندما تعود وتثير كل من
في البيت . ثم تنوجه (عادلة) امها وتقول (سوف تكون
هناك نهاية لاصوات السجن هنا . . ثم تكسر عكازة
(برناردا البيا) في قسيتين . وبعد ذلك تأخذ الام بنفعية
وتخرج بسرعة وهي تقول (لم يعد احد الا بيبي) ليأمرني !
ويسمع صوت اطلاقه . يعود الام وتصرخ . ان ذلك
انهي (بيبي الى رومانو) . اما (عادلة) فتعتقد بانه
مات وتشتق نفسها . اما (بيبي) فيهرب مسرعا
على ظهر جواده وان يعود ثانية . ان القانون الذي
حرسه (برناردا البيا) طول حياتها لا يمكن كسره ، وتعلن
بان (عادلة) ماتت عذراء . اخبرهم لاجل ان تفرغ الاجراس
مرتين عند الفجر . ان مارتيريو تعلن افكار كل البنات
عندما تقول : ان الفتاة التي تمتلكه هي اسعد آلاف
المرات . والحال نفسه مع اسبانيا . فابكساف
الحياة الجديدة والمختر والكهرباء اغرقها في تماسة الموت .

ان مسرحية « برناردا البيا » هي اكثر المآسي الثلاث
واقعية ، ولهذا فهي مقبولة بصورة اكثر . ان شكلها
هو الحالة المتطورة من المسرحية الجيدة العجيبة ،
والشخصيات يفهمون نفسيا بصورة اكثر . فالصورة
تترك حول البيت ، والباب والشبابيك ، والجدران التي

الطريقة أم الجنون؟



ترجمة

تقديم

بمقام

بوهف هيدلبرج ثروت

كارول كاهان

أ. ب. لويس

المحاضرة السادسة

ممثلون أم فنانون؟

هل ان الكثيرين من طلبة طريقة ستانيسلافسكي يستخدمونها في تطوير بعض اوجه التمثيل اكثر مسمن فهمها وتطوير الفن ؟

ممثل أم فنان ؟ نظرت في المعجم فاذا به يقول تحت كلمة « ممثل » : (منفذ تياتري ، ممثل مسرحي ، منفذ في السينما) اعتقد ان ويستر مريض في الطبعة التالية - منفذ في التلفزيون - ثم نظرت الى كلمة « فنان » فاذا به يقول : « الانسان الذي يتهن ويمارس الفن حيث الادراك والتفكير يتحكم بهما الخيال والدوق ».

وعلى قدر ما نمضي هنا بوصف الفنان ، بودي ان اضيف (بعد استدراكنا لحس الصلح الذي اوفيناه حقه) للعالم الثلاثة الاتية - الاحساس بوحدة الشسبول - الرسام يرى الصورة كاملة في ذهنه وهو يرسم - اشعر بان الرسامين المحدثين انفسهم الذين قد يبدؤون من مكان على قماش الرسم تاركين لحظهم مصيرهم يأخذهم ان يشاء ، لابد من ان يقومهم شيء من احساس لا شعوري يحضن الوحدة الكلية التي ستنبثق من العمل في النهاية .

في اغلب الاحيان ينزع الممثلون الى الاختصاص متجنبين الاحساس بالشسبول والكلية - يصبحون مختصين بمشاعر ادوارهم يصدق على حساب كل العناصر الاخرى التي تخلق المسرح الجيد - الفنانون ليسوا ، بالطبع ،

المختصين الوحيدين في المسرح . فلو شاهدتم توييفا مسرحية موسيقية في الطريق ، حيث يعمل مصممو المشاهد والملابس ، والممثلون ، ومدربو الباليه والمغنون والكتاب ، الذين يعملون معا ، لاحظتم قافلة السير في المسرح كل ليلة اثناء التمثيل ، فما ان يبعد الباليه حتى يتدفق الكتاب الى سبكاترته ومدرب الباليه الى مشاهدته عمله ، بينما يخرج وحده - على حسب طني - هو الذي يرى العمل بتمامه .

سأحكي لكم قصة عن مصمم الملابس المسرحية (بريفادون) التي اخرجتها - تم العرض الاخير في نيويورك ، ثم ذهبن الى بوسطن على ان تكون ليلة الاثنين هي ليلة العرض - وبسبب قصر المدة شعرنا برعب ان الامور لم تكن تجري بصورة جيدة تقنيا . رفعت الستارة عن المشهد الاول ، وهو مشهد صغير يضع فيه شخصان في غابة ، نجح المشهد - تم حبست الستارة لمتلوها منظر « فلاحين مرجين » تيقظوا بعد ان رقدوا مدة سنة - وبينما كانوا في عرض المسرح ، كان الممثلون مشغولين في تحضير المشهد التالي الكبير خلف الستارة على حين ظل القرويون يقنون .

استمر المشهد على ما هو عليه ، كما استمر الغناء يلعلع ، تماثروا الى المعرض من كل صوب - كسان المفروض ان ترفع الستارة ، الا ان الناس الرايدين خلف الستارة وامامها ، اختلطوا في عاصفة من الغناء والرقص لم تنقطع . وعلى الرغم من كل شيء ظلت الاغنية تتردد وظلت الستارة في مكانها - لحظة مريضة ، كنت واقفا خلف المشهد ، امسكت بفراخ مدرب الباليه اغنيس دي ميل فمصرتها - لم يستطع قائد الجوقة ان يوقف الجوقة لان المشهد بقي مستمرا - الناس الذين خلف الستارة يقنون ، وغناؤهم واضح - ومع ذلك لم ترتفع



الفنانين الأعظام الذين شاهدهم لديهم هذا الاحساس بالانزان . لديهم القياس المتبادل . لقد راوا كل ما يعيد بأشكلكه وليس جانباً واحداً منها . انذكر - في هذا الصدد - الراقصة العظيمة أوجيتينا . ومع انها كانت راقصة اسبانية رائدة ، فقد كانت اهمية وقصاتها تنبع من احساسها المعجب بالتبادل . فحين كانت ترتفع قصة الملكة في البلاط الاسباني كان ثمة شيء من التهيّب والارتباك يحيطان بها ، اهل حين عندما كانت ترتفع قصة الفتاة الصيادة الفلاحة ، كانت تسلك مسلك الملكة بكرامتها .

وفي كتاب (كاسالس) الذي اشترت اليه سابقا قال المؤلف : « لا يستطيع المرء ان يؤدي عملاً عظيماً ، دون ان يفرز اتجاهاته الرئيسية واحساس عمارته وتبيان الصلة بين مختلف العناصر التي تشكل كيانه » . وفي شأن الكتابة قدم لنا توماس كارليل اجمل البيانات حيث قال : « من المفيد الاصرار على الاشكال » فالدين وكل شئسي . اخر يرتدي لباس الشكل . كل شيء له شكل - لكن ثمة اشكالا حقيقية ملائمة ، وثمة اشكالا غير حقيقية وغير ملائمة . واضرب تعديد لذلك كله يمكن قوله : ان الاشكال التي تنمو حول شيء ما ، اذا ادركنا ذلك صحيحاً ، ستنتطبق على الطبيعة الاصلية ومفزاها ، ومن ثم ستكون اصيلة جيدة . اما الاشكال التي توضع بوعي حول شيء من الاشياء ، فستكون رديئة - ادعوكم للتأمل في هذا ، فهو الذي يميز بين الشكل الاصيل والشكل الزائف مبين المهابة الجدية والمهرجانات الفارغ لدى كل الكائنات البشرية » .

في ظني بمثابة مفهوم خاطئ مفاده : ان الشكل هو مشكلة بالنسبة الى هولبر او بعض المسرحيين « الاسلوية » . اننا في المسرح الواقعي نعيد خلق الحياة

المستارة . ثم انحسرت اصواتهم بالتدرج وببطء . اما الذين امام الستارة فقد انفض البعيدون منهم . ولم يبق غير المتوسطين منهم وفي الختام وبعد دهر من الزمن ، وانحسار نصف العالمين ، ارتفعت الستارة باحتزاز . قليلون من افراد الجوقة كانوا لا يزالون يقفون ويرقصون وبعضهم كانوا واقفين ، على حين كان غيرهم جالساً على الارض ، كان كل شيء يبدو كمترو ادنبرة . فضلاً عن ذلك ، بينما كانت الستارة الامامية ترتفع كانت الستارة الخلفية ترتفع ايضاً وعليها صورة ماكوناكي سكوير مظرة الجدار الخلفي للمسرح الكونيالي في بوسطن . وفي هذه اللحظة جاء الي مصمم الملابس متدفعا فامسك بذراعي وقال : « تلك البنت في الجوقة ترتدي الجوارب المخلوطة مرة اخرى » . هذا هو الاختصاص بعينه .

ثانياً ، اعتقد من الاهمية بمكان بالقياس اليها نحن الفنانين ، ان نمتلك الاحساس بالاسلوب . سأتجاهل هذا الامر الان لاننا سننظره في الاسبوع القادم حين نتناول الطريقة بالقياس الى الدراما الشعرية وشكسبير والمسرحيات الموسيقية الخ .

اما الوجه الثالث للفنان ، الوجه الذي أريد معالجته هذه الليلة فهو الاحساس بالشكل : بناء الاجزاء التي تكون النكل ، الدينامية التي تحكم فيها ، وتحفظ بنيات الشكل . ان التمثيل باعتماده على اجزاء الجسم الانساني - العقل ، القلب والارادة التي تعمل معا - هو اقل ثباتاً عن النحت مثلاً الذي اذا ما تم ظل تاماً الى الابد . ومن هنا اشعر ان الاهتمام بالضوابط امر ضروري .

ومن ثم فهناك الاحساس بمشكلة الشكل . ان كل

ومن ثم فاهتمامنا بالشكل قليل . غير اني اعتقد ان الواقعية نفسها هي شكل ، احد الاشكال التياتيرية . كما ان كل ضروب الفن وحتى الصورة الفوتوغرافية لها اشكال . ان الفريد ستايلتز الذي يصد الكثيرون عن اعظم المصورين الفوتوغرافيين ، حين لم يكن يستطيع ان يضع يديه على الموضوعات الحسية (الكافويوم والابنية) ليكون منها الصورة التي يريد ان يصورها ، كان يجلس وينتظر حتى تكون تلك الموضوعات الشيء الذي كان يريد . اخذ صورته المشهورة لعلماء البواتر في مهنات من موسم في شارع هديسون ٥٠٩ .

لقد نظر من النافذة ورأى شيئا ما في تلك النعم الساحة التي اراد تصويرها . ان ما رآه فيها باليداهه هو ما قربنا اياه الصورة - صرح عظيم يعتوره جو غريب من الفراغ . اضواء في كل مكان ، دونما دليل على الحياة في العمارة لقد كان عليه ان ينتظر وقتا طويلا مرعبا فانظر ساعة بعد ساعة ، ليلة بعد ليلة ، حتى جاءت اللحظة المناسبة التي اسبغت على العمارة تلك النظرة التي كانت في رؤيا الفنان .

ما هو شكل المسرح الواقعي ؟ يجب علينا ان نضع صبعنا عليه . ان استانسلافسكي ، اله العديد من الاشكليات ، كلمة او كلمتين في هذا الصدد . خذوا مثلا على سبيل المقارنة السيمفونية في الموسيقى . ان الحركات في السيمفونية تنسجم مع الفصول في المسرحية . ان الشيمات في السيمفونية الرئيسية والمناوئية منها يمكن ان تقارن بالعمود (المفرد) و (المقاصد) في الرسم البياني للطريقة .

ان معيار الحركة في بداية قطعة موسيقية (سواء آكانت تلك الحركة سريعة او خفيفة) يمكن ان يقارن ، باخراج الطويل الامد ، الذي تتضمنه (طريقة) ستانسلافسكي ، المزاج الذي يعتور المسرحية بأسرها . ففي سيمفونية (ايرويك) تنبئ فكرة كونها تكريما لنبل البطولة ، وهذا هو الشيء الذي يسبح على كل القطعة مزاجها . مثلا قمة حركة جنائزية تتمثل فيها . هناك حركات جنائزية في اخرى ، الا ان هذه الحركة يجب ان تعزف بنبرة بطولية لان مزاج القطعة وضع على هذا الاساس من قبل الملحن وهذا المبدأ ملائم للمسرحية ايضا . ثم ان الاشارات الدنيامية التي تتخلل القطعة الموسيقية تنطبق على التوقيت والوقفات كذلك لدينا نحن ايضا نقاط بداية ونهاية كما في الموسيقى . بالطبع كلنا يعرف توجيه الخرج الذي يضم مخططاته المسرحية ومخططه الاخراجية كما اعتقد ان الممثل يفكر على ان يضع له مخططا . في غضون كل تدريب اطلق اقول : « اكتبوا مقاصدكم » دون ان يجعل احدهم قلته معه . ثم نعطيهم الاقلام وندف بعد ذلك قائلا : « انكم تذكرونها (ويعني المقاصد) الان . لكنكم سرعان ما تنسونها . ان هي ستفقد منكم - سجلوها . لكم دوركم في الحضور في الصفحة التي على اليمين . فليس من سبب يحصل

بينكم وبين ان تكتبوا مقاصدكم على الصفحة الجميلة البيضاء في اليسار . » اعتقد انكم لو سجلتم كل افكاركم السيمفونية كما تؤدونها في التدريب بمعنى الخروج لانادكم ذلك في الحفاظ على شكل تمثيلكم ولعائكم على انكم . اما ان اخذت لاموز تفقدت منكم بحيث تم تحفظوا اين غيرتم ولو شيئا بسيطا عندئذ ينبغي (التمثيل) بالقياس الى المشهد . ان لم يعد العمل مؤثرا ولم تعد تعرف ماذا حدث . حسنا ، لابد لك من مخطط عمل ، فانت ايها الممثل مجبر على ان تكون قادرا على متابعة مخططك وملاحقة الاشارات الدنيامية . في المشهد وعلافا ما انت لست قاعته . ولنضرب على ذلك مثلا : انك تجد ان المسطر المقصود حيث تقرر الشك فيه . هو قبل ثلاثة اسطر من تحريك له (في الحوار) كما توقعت في سطر التحدي عندئذ يمكنك ان تدرك سبب سعال الجمهور عند هذه الاسطر الثلاثة . انك لن تشبه به في المكان الملائم . لن تفعل ذلك حتى نواجهه بعد تلك الاسطر الثلاثة . ان انجاز المقاصد الذي يتخلل بين انناظر هو جوهر شكل المسرح الواقعي .

ان حسيت اني اتكلم على مسرح (فروب) حسب او ما يقارنه . فلاحظ شيئا عن المثلة الانكليزية ادبت ايفانز بهذا الشأن : « ان خطتها شاملة » فقبل التدريب على اي جزء جديد « تكتب شيئا اخر » كما يتخلل بين الاسطر جزء غير معكي . الى حد انها في كل ليلة تفكر كما لو ان الشخصية تذكر . ومن ثم فمن الواضح انها تدرس الكلمات ونسختها الخاصة في الوقت ذاته . اريد الان ان اشرح لكم كيف ينبغي الاحساس بالشكل في اخراج عملي من وجهة نظر المخرج والممثلين . تعقبت نسخي الاخراجية فالتقطت منها ما يخص (مشرب شاي لقمير آب) لانني اعتقد معظمكم يتذكر اللحظات التي ساعدت عنها . وهذا ما يحول بين ما انافعل وبين مجرد النظريات .

ليكن في بالكم اننا بادئون من الاحساس بالكل ومنتهون الى اللحظات المعنية التي ساقنطقها من المسرحية . في البداية قلت لنفسي : « عم تبحث المسرحية ؟ ماهي الثيمة ؟ انها تبحث عن فرض ثقافتك على الغير هذا عمل سخيف . فقد يفرض الغير نفسه عليك . » كتبت ذلك بالاضبط بتلك الطريقة . ولما كانت المسرحية هزلية استخدمت كلمة (سخيقة) . ان الكلمات التي تختارها مهمة جدا عند العمل . كان يمكن ان اقول : « فرض ثقافتك على الغير امر مرعب ! » الفكرة نفسها هي هي ولكن لما كانت المسرحية كوميدية . فقد كان يمكن ان افكر بخط اخر مختلف كل الاختلاف . دون اللجوء الى الوسائل الهزلية التي جسدت فيها الفكرة دراميا . ثم قلت « يبدو لي لو تعرضت لهذه الفكرة وجود خطين يتطوران ويتعارضان في مجرى الامسية الاولى ان الامريكيين يصبحون اكثر شرقية (يظهرون اول وعلة في الجسة الجنود الامريكيين وينتهون بارتداء الاخفاف والبرانس وهم

شخصية والفكر الرئيسة كي تتعاضد كل الادوار حول محور واحد .

والان ، ماذا يحدث حين تبدأون بتفتيت المشاهد ؟ هذا سيوضح الممثل على « نصفية البيضاء » في اليسار من اجل الحفاظ على شكل دوره ؟ لكي اجيب ساحلل بطريقة مسرحية لكم . انها مونولوج ساكيني الاول .

قلت للممثل : « يجب ان تقدم شخصيتي ساكيني : ولا حتى يفهم الجمهور انك ستمثل هذا الدور المزدوج . وعندئذ سيكون قادرا على تتبع الفكرة من خلال المسرحية . » من اجل ان تفعل ذلك لابد ان يجد الممثل نفسه مصادفة خارج لستارة ، كما لو كان يعد نفسه وراء الكواليس ، او يتحدث مع العامل الكهربائي ، وفي منتصف الطريق ، يلتقط الجمهور في حالة تجمعه . ومع ما نصابه من دهش ، يلم نفسه ويخني ثلاث مرات على حسب المواضع المسرحية . وهكذا راينا ان الشخص لم يكن شخصا اعتياديا انما كان يمثل . وفي تلك الحركة الاولى ، وقبل ان يقول كلمته واحدة قلمست الشخصيتين . وبعد انتهاء الاغانيات ، عاد الممثل الى وضع جندي امريكي ، متفحفا الزبائن والملك في قه لربنا انه « جندي امريكي حقيقي » .

اما عمل ساكيني الثاني فكان ادارة المسرح . في مسرح كويولي الياپاني ثمة شخص يدعى (كورغو) يعمل مقلنا ومدير المسرح . يرتدي رداء اسود ويركض هنا وهنا ، يعمل كل شيء بحاجة اليه امام عيـون المتـفرجـة . قلت « اول شيء يجب ان عمله هو ان نقيم نفسك ، كان الممثل يقول اسمي ساكيني » قلت « والان ضع خطا بعد الكلمة الاولى في الاسطر الاربعة التالية - فلا تقل « اسمي ساكيني » بل قل اسمي / ساكيني ، مهنتي / مترجم . وهكذا الى السطر الرابع حيث خاتمته « او كيناوي / بنزوة الالهة ، ولما كانت الفكرة كذلك - فلا استطيع ان افعل شيئا ! »

ذكرت ابقاع خاتمة تلك الاسطر كمنال على ما تحدثت عنه فيما يخص الصديق . كان يمكن ان يكون ساكيني صادقا لو قال : « اسمي ساكيني ، مهنتي مترجم . » دون هذه الوقفات الطفيفة وبذلك يقدم نفسه بمثابة تامة . ولكن بهذه الطريقة كان له النموذج ايقاعي لم يضيف على الحوار احساسا شعريا فحسب ، بل بناء عزليا كذلك ، اذا تصامحت مع تمبيري !

ثم يقول ساكيني « تاريخ او كيناوي الخ » ويصدد تلك الفقرة قلت : « ان تلك (الفقرة) تعطي خلفية مثيرة لنقصة . » يمكنكم الان ان تقولوا : لا حاجة لتسجيل ذلك ، لان لسطر يقول : « تاريخ او كيناوي » غير ان سبب التسجيل يعود الى انكم لو عرفتم ما تلك النقطة من اشارة وتجهيد ، لشرعتم في العمل بمطابقة جديدة . ولا لظل هذا الحوار يدندن الى ما لا نهاية . اما اذا قسمنا (الحوار) الى اجزاء واضحة . كما في الموسيقى

يؤدون طقوس تقديم اشاي . « الثاني ان الشرقيين يصيحبون امريكيين جزئيا (ساكيني يتكلم باللهجة الامريكية ، وسيكون لابد يبدأون في امتهان مشاريع امميسل الكبيرة ترافقهم اغنية (عميقا في قلب تكساس) « هذه التيمية ينبغي ان تبرز من خلال العناصر الدرامية على المسرح . ان الاعدادات المسرحية يجب ان تتحدث عن هذه القصة . قد تكون هذه مفيدة و لطيفة ولكنها ان لم تفعل ذلك ، فانها لن تكن قد شرحت هذه التيمية . وهكذا بدانا من الكواخ (كراسيت) وبالدرج جعلناها شرقية . وفي المخطوطة النهائية كان لدينا قوس شرقي صيننا من ذيل طائسة امريكية محطلة من الجانبين بسارية خيزران . كان يمكن ان نستخدم قوسا شرقيا اعتياديا جيمسلا وايضا بالخرى . لكنه لم يكن نستطيع ان يحدنا بالقصة المعقدة التي مقادها ان الاهالي اسندوا يقايا هذه الطائفة بسارية من الخيزران بعد ان تحطمت . وهكذا تثبتت هذه الفكرة باحساس عميق في المسرحية .

وقد اتبعت الملابس النموذج نفسه . فاللبسة الجنود الامريكيين تطورت الى برنس وقبعات قش واخفاف خشبية والشباب الذي بدا في البروز بالملابس الشرقية انتهى بفقمير الملاح الامريكي .

والان اريد ان اتطرق للتمثيل وهو ما نعتني به . قلت لكل ممثل : « اذا كانت المسرحية تعني بمسكلة الاستيلاء ، فماذا انت فاعل بالقياس لتلك التيمية الرئيسة ؟ » قلت لساكيني : « حسنا ، في هذه الوضعية ، ان ما تفعله هو الذي يدبر العرض كله . » لقد كان عمله مزدوجا . استطاع ان يدبر العرض في واقع المسرح ، كما دبر العرض في عملية الاستيلاء . فقلت : « ساكيني هو شخصان في شخص واحد . هو الذي واجه الجمهور متحدثا اليه . وهو الممثل الذي مثل في المسرحية . هو الشخص الاول الذي ينبغي ان يكون نفسه لا اكثر ولا اقل . والشخص الثاني الذي يراه الامريكيون كما يجب ان يروه . ان فيه شيئا من « العلم يوما » وبخاصة في دور الكرنل بودي او حين يكايد فربي ، فضلا عن شيء من غروتشوماركس ، كما انه ممثل ايماني عظيم . » قد يبدو هذا سخيفا الان ، ولكن اي اقتراح منفرد تستطيع التوصل اليه يستطيع ان يجعل كل البورواضحا لديكم . لقد اشغلت ذات مرة في فلم مع تشارلي تشابلن ، المخرج العظيم . فقال لي شيئا واحدا عن الدور الذي لعبته ، « دور صيد لي صقر بعد له سما في (ميبوقو) » شيئا جاء في مكانه . قال : « حين يتكلم هذا الانسان ، لا يتكلم معك ، انما يلقي عليك محاضرة . » ذلك كل ما احتاج ان يقوله . ان ذلك فتح لي طريق التفكير والكلام والتمتع بالكلمات الكبيرة الخ . بل اوهي الي بكامل (مكياج)

لنني لن امضي في شرح الاهداف الرئيسة لباشي دادوار (مشرب الشاي) . اودت فقط ان اربكم مرة اخرى ، انكم متى ما قبضتم على تيمية المسرحية فلتصلوا بين كل

عندئذ ستحفظون بالايقاع والدينامية اللتين تخلقان النموذج الفني .

قدمت هذا المثال من (مترب شاي) لاريكم انه لا شيء يتعارض مع الاحساس بالشكل في التفكير التي تتضمنها مبادئ ستانيسلافسكي . بل على الضد من ذلك فان هذه المبادئ يمكن بل يجب ان تستخدم من اجل عرض وخلق الشكل في التمثيل والاخراج . فقد حان الوقت كيلا نتطلع الى الاستاذ لكن الى التلامذة في الرد على اتهامات الاشكالية .

والان ، ومع هذا الاحساس بالشكل ، ينبغي الاعتراف بوجود التمثيل الانساني في المرحح الواقعي . ان الممثلين ، كما قلنا ، اناس ذوو قلوب وادھسان ورايات وهم يستخدمون هذه (القدرات) كما يستخدمون اصواتهم وتلميحاتهم ومشياتهم الخ . وبما انهم يقدمون انفسهم على النصبة بغية الخلق والابداع ، في مكان معين ووقت معين ، فهم عرضة لهذه القوانين الانسانية . ونتيجة لذلك ، من الممكن وجود شيء قليل او كثير من الشعور في عرض معين . لقد مثل سالفيني (عطيل) مئات المرات في حياته حتى اصبح رجلا طامع السن ، غير انه قال : انه لم يشله حقيقة الا مرة او مرتين طوال تلك المدة . وما عناه من ذلك انه جرب دورة تجربة كاملة ، بالاضوابط الخارجية والداخلية مرات قليلة . ومن ثم فكيف تتوقعون - بنظامنا الطويل الامد - ان يكون اي تمثيل كاملا كل الكمال ، دون تجاوز او نقص . هذا غير ممكن . ولكنني اعيد ، ان الامور التي تجعل التمثيل مستمرا ، والتي تجعل الشكل متماسكا لا يمكن اجتازها الا بتحقيق تلك المقاصد تحقيقا كاملا .

لقد شاهدت (الحبوانات الزجاجية) ثلاثة مرات . ولكن لوددت لم تكن هي هي بالضبط . ومع ذلك يصح القول : انها كانت هي بالذات . لان احساسها بالشكل ظل ثابتا . ان احساسها بالانونة كان احساسا كاملا ، كما كان ادراكها للمرحية متكاملا ، لقد تفهمت كل التفهم الناس الذين تحدثت اليهم ، كما كانت انجازاتها واضحة في كل منظر . قد تكون نوعت قليلا في هذا المكان او ذلك . احيانا كانت اكثر حزلية هنا او هناك ، او اكثر تأثرا في هذا المحين منها في حين اخر . غير انها ادركت غرض المشهد بأكمله وفي هذا المعنى كان الشكل ثابتا .

والخلاصة : ان شكل التمثيل يتضمن في الانجاز المتلاحق للمشاهد ، تحقيقا للغرض الرئيس لكل شخصية بالنسبة لثيمة المرحية . وبيتما يجب اعادة الاهتمام حتى في الاخراج الواقعي الى كل وسائل التعبير (العثمانية) فاننا سررجي المضمون الداخلي ومشاكل الاسلوب الخاصة الى الاسبوع القادم .

[سؤال من الجمهور] : بصفتكم مخرجاً هل تراعون ممثلي الطريقة في تثبيت شخص المرحية ؟
والاجواب [: حسنا ، استطيع ان اجيب عن السؤال بسرعة . اعتقد ان المرحح يستخدم كل شيء . فاذا كان الشخص جدياً لا تقا بدوره فهذا حسن . وما عدا ذلك لا يعني شيء اخر . وبصفتي مخرجاً مارسا أقول ذلك بصفة قاطعة . غير ان ثمة سؤالا في ضمن هذا السؤال ينبغي الاجابة عنه لاني اعتقد بوجود سوء فهم بخصوص تشكيل الممثلين في كل مسرحية . ومن هنا ما نراه من مشاكل كثيرة في الاخراج .

ان ما يمكن ان نلاحظه في اختيار اي كان لدور ما ، هو استطاعة ذلك الشخص على التمثيل ، وجدوته بلحظة المروعة ، بغض النظر عن لياقته لاول وهلة . لقد شاهدت كثيرا من الادوار نفس تفسيراً رديئاً وكثيراً من المرحيات تدمر لان انقاء الشخص كان يجري على وفق اوصاف شخص المرحية ، اي بداية المرحية . كان الوصف الجي كالاتي : « روث ادخلي » انها فتاة جميلة ذات اوصاف رائعة . شعرها اشقر وفي شفتها العليا انشادة جذابة . وهي ترتدي لباساً جميلاً ، يحيط بها جو عرج . وهكذا تجد الفتاة التي تريد فتحطيتها اللوز (المعين) لانها تستجيب للوصف استجابة تامة . ثم تقبل في المشهد الاول لتقول : « عزيزي جو ، كيف انت ؟ » هذا شيء ساحر ينضي معجبا الى ان تكون لها اليد الطولي في نهاية المشهد . ثم تأتي خاتمة الفصل الثاني فنادا بالعزيزة روث مجرمة قاتلة بالفطرة . لكن لا احد يؤمن بذلك . ان الجمهور مضطر اضطرارا لان يقنع ان تلك الفتاة هي التي ستقتل من اجل شيء تافه . ومن ثم لا يد لكم من اجل شيء تافه . ومن ثم لا يد لكم من ان تختاروا ماري مايلز منتر للقيام بالدور . وهذا ما يحدث كل يوم . ان الثمن الذي يدفع لسوء فهم هذه التشكيلة التمثيلية ثمن باهض !

ان كتاب المرحح يجب ان يفهموا ذلك ايضا والا فسيدهشون لما حدث ، وسيقول كل واحد منهم : « ماذا حدث لمرحيتي ؟ انها لا تتحرك ! » وهكذا تسرون ان الممثلين قد احسنوا صنعا في المشاهد الاستهلاكية وهامى اندامهم واضحة في تلك المشاهد . ولكن حين تيسدو المرحية عملة فجأة فلن يلوم احد هؤلاء المثلين اللامعين الذين قاموا بعملهم خير قيام في الفصل الاول ، ومع ذلك يبدو ثمة خطأ . فاذا لا بد ان يكون مرد الخطأ هو المرحية .

يجب النظر الى الميزة الرئيسية في الدور المسند الى شخص ما بغض النظر عن لاشياء الميزيقية . ما الذي ستكتشف عنه النص حقيقه ؟ ان كان بعضكم له مسن العمر ما يمكنه من مساهمة جين ايفلز في (راتين) فسيذكر ذلك لشيء . تلك الميزة الرئيسية الثيرة للاعجاب المتينة في التفاوض الباطنية التي كانت تكتنف المنة . كانت جين ايفلز تملك خدودا وردية ووجها لم تشهدوا لجمال منه ، فضلا عن رغبة خالصة في الخير . لقد كانت بلاضافة الى ذلك كله . تلبس البسة مائنة لما ترتديه سادي تومسن ، وحين كانت تواجهكم كنتم تقولون : « هذه فتاة طيبة حقا ! » اما في المشهد الذي يطرأ عليه الكاهن بالعموميات . فانكم لابد كنتم قائلين : « ما هكذا يجب الكلام مع هذه الفتاة المحبوبة ! » لقد شاهدت تلك المسرحية عدة مرات منذ ذلك الوقت ولكنهم كانوا دائما يضعون فتاة في ذلك الدور ، اقرب ما تكون الى كليشة سادي تومسن . كلما خرجت لجابهتسنا في البداية . وهذا ما جعل المسرحية تبدو مبتذلة كايه ميلودراما سخيفة .

بقية انها مشكلة اختيار التشكيلة التمثيلية ، ثمة ملاحظة اخرى تتعلق بقضية جمالية المسرح بأسرها . في الحياة وجوه جميلة معينة ولكنها ليست كذلك في شيء على النص . وهناك وجوه فيها لمعان معين على النص ، ولكنها ليست كذلك عندما نتمعن فيها عن كثب ، ان هي لا تملك ميزات الجمال المثالي . ان الشيء الذي يبدو جميلا على المسرح ، هو الذي ينبثق من شخص ذي ميزة جميلة وادراك إبداعية لإلانة وذهن وشعور . تستطيعون ان

تضعوا لجمال شخصية في العالم على النص ، فان لم تكن حائزة على بعض تلك الميزات فهي لن تقدم انطبعا عمن الجمال مطلقا ، بل هي لن تبدو جميلة كذلك . لقد رأيت ذلك يحدث . كانت وجوه تلتاشي ، كما تلتاشي لاعة (تشيساير) لا تراها بعد ذلك ابدا . ان الجمال على المسرح هو شيء يمثل لحظة بعد لحظة . انه ليس شيئا فيزيقيا « جثمانيا » .

وفي اختتام . ان الحقيقة المجزئة ، (التي اريد ان ترككم معها ، ستجعلكم مكتئين نوعا ما الى الاسبوع القادم ، هذه الحقيقة مفادها : ان المسرح قاس جدا ذلك بأنه يجب ان يضم العناصر التي هو بحاجة اليها بالضبط . والان ، قد تكون الحاجة ماسة في دور ما الى فتاة جذابة جنسيا ، ذات قوام جميل ، تخطر على المسرح لتجتذب الشبان .

هذا ما هو المطلوب تماما في تلك اللحظة في المسرحية ، وليس المطلوب الينورا دوسا . قد يشقى الممثلون حيانا اشد لبقاء ، حين يرون من وقع عليه الخيار ، فاذا بهذا الخيار ينطبق تماما وحاجة المسرحية . أما لشخص الاختار فقد لا يكون مثلا دالوسا للطريقة ولا فاهما لشيء منها . فيستاءلون ، ماذا عن الفن ؟ حسنا ، في الفرق الدائمة ، كما في فرقنا (غروب ثيتر) انكم لا تجدون ما تحتاجونه دائما . انكم في اغلب الاحيان تستخدمون فن المشلة ، وتعينونها على البناء المتكامل بعض الشيء ، وهذا امران مختلفان ! حسنا ، الى اللقاء في الاسبوع القادم .

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة





دوربینات

الاتجاه اللوميني في المعاصر

بالزواج منها ، وهذا ما حصل فعلا رغم حبسها للرأي الذي ظل يعيش معها ، فجمعت القصة بين قوة الملك وبين ضعف الفتاة زائدا قوة رفضها وهذا المعنى ايضا يرد في زاوية « يوناني يتزوج يونانية » . وسننهم من ذلك ان موضوعاته المسرحية واعماله الاخرى تشكلن خطا واحدا في اتجاهه الفكري .

يختلف المساد الفني لنكر دورينمات داخل المسرحية الواحدة بالرغم من ان بعض اعماله تصل في حدتها الى الصخب والتهريج ، فاعماله تدعو القاري الى الحيرة وتقوده الى مناهات شاسعة توصله حد السخرية من نفسه ، ذلك انها اعمال ذات طابع كوميدي تثير فينا نوعا من الإشمئزاز المزجج بالاشفاق فانت تجد حافدا على طقة معينة لا ينتهي منها الا وهي معطمة ، يتصنع جوا تاريخيا خاصا ليسخر من القوانين الفاعلة في التاريخ حتى يضع نهاية خلاف ما يتصوره القاري تماما ، فالتماهي في السلب والهزيمة في مسرحيته (رومولوس العظيم) يصبح علاجا لامة مهزومة ، والاحتلال يتسوى بين قيمة البطولة والخذلان .

ان الرأي السائد في مسرحه ، انه امتداد لمسرح اللامعقول ، رأى غير متكامل وفي هذا يتكلم « دورينمات » فيقول : (يوجد اللامعقول في مؤلفاتي ، مثلما يوجد في آلية الكم ، وكأنه تلك النقطة التي يتحطم فيها كل من الخلق والواقع المشهودين الى أقصى حد ، كاشفين فجأة عن موقف ما يتنازل فيه العقل بعد غوصه ٠٠ (٢) . اي ان مسرحه لا يتبنى اللامعقول بذاته ولانما يوجد في مسرحه وجودا عابرا ، ويخطئ من يظن ان مسرحه وريث لذلك المسرح في الوقت الذي يسجل بدايات مسرحه لوحات تعبيرية واثمة عن عالم بعد الحرب وهذه الفترة بالذات هي بداية مرحلة متقدمة لمسرح اللامعقول ، فالتناسب الكلي للامعقول في مسرحه هو عين التناسب الذي يقع داخل الحياة ذاتها كما يصوره المؤلف ، فلا هو امتداد من جهة ولا يمكن ان يكون منعزلا ، وإذا تصورنا انه صاحب مدرسة خاصة تعتمد على خصائص فنية وجمالية معينة نكون قد ذهبنا الى ما يفهمه هو في كتابه « النقدي (قضايا مسرحية) - فمسرحه اذن مسرح (الامل الذي لا مبرر له ، الامل الذي لا يقهر ٠٠ (٣) . الشيء الاخر الملفت للنظر في مسرحه هو استلهام وحي تجاربه الحياتية في داخل مسرحه حتى ان مسرحه

ليس من اليسر تعديد الخصائص الفنية لمسرح « دورينمات » واتجاهاته ، ولكن انراي الاغلب الظاهر في مسرحه هو الاتجاه الكوميدي الذي لا يخلو من مسحة تعبيرية لا سيما اتجاهه المبكر . ولا نعدم في قولنا ان اتجاهها مشتركا يربط جميع مؤلفاته المسرحية ويمتد هذا الاتجاه الى اعماله الروائية ايضا .

لقد صدرت لـ : « دورينمات » الكاتيب السويسري المعروف مسرحيات عديدة وهي على التوالي « ماذا لو كتبت » عام ١٩٤٦ ، « الاقصى » ١٩٤٧ ، « رومولوس العظيم » ١٩٤٩ ، « زواج مسيسيبي » ١٩٥٢ ، « ملك يهبط في بابل » ١٩٥٣ ، « زيارة السيدة العجوز » ١٩٥٦ ، « فرك الخامس » ، « اوربا بنك خصوصي » ١٩٥٨ ، « علماء الطبيعة » ١٩٦٢ ، « هرقل واسطيل او حياي » ١٩٦٢ ، « النيزك » ١٩٦٦ ، واخيرا « الثائر على التعيد » . كما صدرت له عدة اعمال روائية يغلب عليها الطابع البوليسي منها : « القاضي والجلاد » ، « المهدي » ، « لعبة خطرة » ، « المحجر » ، « يوناني يتزوج يونانية » . وصدرت له ايضا اعمال شعرية وكتاب نقدي يوضح فيه تجاربه الفنية في المسرح (١) . والذي يهمنا من سيرة حياته فقط انه درس اللاهوت في جامعتي زيورخ وبون وفي ذلك اثر كبير على مسرحه فنجد لمسات من الكتاب المقدس جليلة كما نجده يكثر في ترديده بعض الاسماء والحوادث التي يفتن اسمها بالاعمال المقدسة والمعجزات الدينية ، ففي « مسرحيته » « زيارة السيدة العجوز » استعار القصة التي وردت في الكتاب المقدس بين الملك سليمان والفتاة الراعية شالوحيث عندما رغب الملك

في مسرح فردريش دورينمات

بقلم : موفق هاشم الشديدي

يكون اشبه بالترجمة الذاتية ، وسنفسر الى بعض المفردات التي تؤيد صحة ذلك الرأي .

ان النصفة الموجودة في مسرحه هي (الموازنة) الفنية والتناسب بين شخص المسرحية الرئيسية وهذه النصفة يكاد ينفرد بها دورينيات وحده في المسرح وتكثر في اعماله المسرحية بشكل ملحوظ واضمح كما ان رويته (القاضي والجلاد) حافلة بهذا المعنى . فنجد عنده يستوي التقضيان طول مرحلة الصراع بلا امل ، واليهبوط الفني الذي يحصل لجهة من الجهات يشمل بالتالي نتيجة الاخرى ، فشل ازاء فشل ، نجاح ازاء نجاح بالمقابل فليس ثمة فائز في معاركه المسرحية . الكل في حلقة مفرغة . القاتل والقتيل . لا نجس من القاتل الحقيقي ومن هو المقتول . القاضي والنهم . القاضي يدين نفسه والمتهم ينصب نفسه قاضيا ، الموت والحياة . كل ذلك متدرج فالنوة Climax المعهودة تجددها في بعض الاحيان عند نهاية المسرحية والتأزم المفتعل هنا يشمل الطرفين المتعادلين . ومن ذلك نرى ان مسرحه لا يهدف تماما الى جعل الحياة لامعقولة كفاية في نفسها وإنما يستعمل منها فكريا خاصا يقودك الى ما بيناه ، ولا يعني ان العنبة مستحيلة عنده فتريد الكلمات والافكار المبتنية واراد ايضا لا يمكنه ان يطفى على الجو العام في مسرحية ، وتنتهي بعض نهاياته بالايجاب غير المعهود في مسرح الياس وهذا مانجده بوضوح في « مروح » سارتير و « كرمو » ويقترب مسرحه منها شديدا الاقتراب ونرى تأثره دليلا بالثاني في بعض مسرحياته . ولو قارنا مسرح (يونسكو) مثلا بمسرحه لوجدنا مقدار اليون الذي سرشدنا الى الحقيقة ، كما ان استعمال اللغة والاعبيها في مسرح اللامعقول بعيد عنه بصورة كلية . كما ان استخدام الشذرات الدينية لا يعني ان مسرحه (ديني الفكرة) قط ، بل نجده مستفيدا الى حد بعيد من لمحات عابرة تصلح للمسرح كاجواء الاسطورة وغير ذلك مما هو موجود في تلك التعاليم . وهذا يعني تفهما شاملا لاستيعاب الكاتب واحاطته من خلال دراسته للاهوت .

اما بالنسبة للمواضيع المشتركة في اعماله والتي تأخذ بدينا وشكلا واحدا ، فلا تعني انها اجترار واعادة نسخ لاعماله مرة بعد مرة بصورة او باخرى ، بل يستخدمها للتأكيد على دلالاتها الفنية . ولا يعتمد مسرحه قط عن القضايا المعاصرة التي تكتنف العصر ، فهسو يشير اليها اشارات باللغة البعد ويتخلل بعض المسرحيات اعلاما واسماء ذات واقع ملموس في الحركة السياسية كما ان تعبيراته التاريخية لا تبعد عن المجال المعاصر للحياة ، فهي تكاد تكون مطابقة لوقائع العصر اولا باول فاصطناع الاجواء التاريخية لمرحلة من المسرحيات واعطاء النصفة الواقعية لها يقسم المسرحية الى شطرين . الاول : اهمية المعالجة التاريخية لهذه الفكرة والثاني : المدى الذي استخدمه في التعبير عن هذه الفكرة . فان

اسقطنا حسابنا من المعالجة الاولى تكون قد وابتاه في مسرحياته التي تكشف النقاب عن حوادث كانت سببا في خلق هذه المسرحية بالذات او تلك . يترك التكنيك المرسوم لهذا الجو من المسرحية ليصطنع جو اخر يزيد من اوباك الشخصيات والقاري ، مما . . . فمسرحيته (زيارة السيدة العجوز) تمثل « القسي نكته اطلقها دورينيات على ألمانيا ، وعوقف أمريكا عنها بعد الحرب . فأمريكا جاءت تحاكم ألمانيا ، واقامت محكمة من الألمان . الألمان يحاكمون الألمان . والثنى هو فلوس أمريكا نظيفة الدين ، أما الشعب الألماني فهو القاتل والقتيل معا . (4)

المسرحية بطبيعة الحال تبعد عن هذا الجو المباشر والدلالة الواضحة . فهناك فتاة احبها بقل وصبرها بعد قوات الاوان واضطرت الى السفر وحاولت بكل وسيلة ان تصل الى غايتها . وكان هم دورينيات تصعيد الانتقام في نفس الفتاة . . . اشتغلت في أماكن عديدة واستطاعت ان تزوج احد ملوك البترول وتعود من جديد الى مدينتها . وهنا نلاحظ عودتها بعد الغنى بعودة دلايل . في مسرحية (سوء تفاهم) لكاهو . . . وهذا التكنيك في المسرحية يقري المؤلف فيماود : مرة من جديد في روايته « يوناني » . . . عندما يحاول شخص الدخول بأي ثمن على اكتاف زوجته بعد ان يعلن الزواج في احدى المصنف المحلية ، واخيرا تأتي لحظة السقوط عندما يكتشف ان الذين سعد على اكتافهم . على علاقته بزوجته . وفي عودة (الابن) يكون مصرعه لكن في هذه العودة مزبدا من الاعمى لهذه السيدة وسقوطا للمدينة برمتها سقوطها بالتدريج ايضا مثل صعود الفتاة . فندما عادت وجدت المدينة مهدمة وهذا اول الظل وعندما يلج أهل المدينة بالمونة يبدأ دورينيات باظهار الاخلاق التعادلية . امرأة قد انتهت ومدينة متوقفة على اموالها ما الذي يصنع لكي يضع الطرفين على مستوى واحد . ان يدع الطرفين على قطعة واحدة متكاملة . لا امل في انقاذ المدينة الا بقتل البقال . وهنا تضج المسرحية بالحركة فعرض لنا اخلاق المدينة التي تمثلت بحكمها على البقال بالاعدام . واذا صورت المسرحية الامة الالمانية بعد الحرب فهي العظيمة التي وصلت لها قبل الحرب والسقوط الذي اصبحت فيه بعدها كما نجد ذلك واضحا بالمقدرة التي وصلت اليها هذه السيدة حيث تكمن قوتها في ضعفها ، سقوطها في مقدرتها على استخدام لروتها . فالانسان الذي يمتلك حسا على ان يكون شيئا ذا امتياز كثير يصبح هابطا في مكان لاقرار له .

ان اكتشاف لحظات السقوط في مسرحه تجلده واضحا لديه فهذا البداية وهذا لا يعني ان ضعفا حصل بتكنيكه في معالجة المسرحية لكنه تتبع وانتظار ما ستفضي به المشاهد المتتابة . فعودة الشعب الألماني من حربه اكتشاف ما في تلك النولة من احتواء كبير لسقوطها . في المسرحية انتقام مروع مقصود ، لقد حصلت الفتاة من البقال تم ولدت غمات الطفل . تحول العالم

كله الى كلمة الموت . لقد دمرت التناقضات المجتمع الانساني ، فقسمته بعدما تقدم للعالم من حرب ماحقة ، وهنا عادت المدينة منهارا ، جسد البقال او المدينة بأكملها تموت وهذا ما نجده ايضا في مسرحيته « هبيل الملاك في بابل » فلنكون انك هناك لابد له ان يكون شرعيا - متطابقة رياضية اذا حذف طرف منها لا تحصل النتيجة المتوقعة في الطرف الاخر - وعندما تقرر المدينة الحكم لا يجب ان ننسى دورا يلعبه الفس في اجازة ذلك الموت لينفذ المدينة . فباسم الديانة يقتل هذا البقال وتنفذ المدينة لكنه توقف لذلك القتل ، فلدى « دورينمات » قتل اخر هو المغر بعد القتل النفسي في مرارة العرض قبل النتيجة ، انني اغفر وفي المغر هذا قدرة كبيرة على القتل من جديد . ادائه كبيرة للمدينة التي حكمت على الرجل بالاعدام

وعقوبة لهم ايضا ، فما الذي فعله « دورينمات » في مسرحيته انه عرض « تجريد الشر من انسانيتهم » (١٥) . ومن الجدير بالذكر ان المسرحية عرضت في أمريكا وكتب عنها الناقد « جون جانتشر » واعتبرها « من مسرحيات ما بعد الحرب الثقيلة جد التي جاءت من اوروبا الوسطى والتي تعبر عن اية استنتاجات اخلاقية عميقة او تكشف عن فهم واضح لما حدث لأرواح الاوربيين في ظل هتلر » (١٦) .

والمسرحية التي اخذت في اعتباراتها النظام الاخلاقي ايضا هي مسرحية « زواج مسيسيبي » والتي تعرض لنا زمة قاض ، وصل الى هذا المنصب عبر طرق كثيرة كان دائما يذكرها في مسرحياته - المسرحية ذات موضوع طويل متداخل ومعقد وهنا يسهم المؤلف في وضع الطريقة التي يمكن للمسرحية ان تخرج عن طابعها فهي سرية الانتقال من وضع الى آخر ، ومن فكرة الى اخرى ، لا سيما ان الافكار التي تعرض غير جدية ، كما ان معالجة النص هنا معالجة تجريدية خاصة ، فيزيد في اضافاته حول النص وراى ايضا بكسر من التوليد ويستعمل في مسرحيته Flashback الارتجاع الفنى (١٧) كما نراه يقدم احد شخصيات المسرحية في « برولوج Prologue » طويل عن السبب الذي من اجله آلت اليه هذه الشخصيات في نهاية المسرحية .

ان المسرحية عالجت اسلوبا من نوع خاص وتطردت الى مشاكل العصر السياسية ، ولكن لا يجب ان يظن ان المسرحية مكرسة لهذا الغرض وتطرقها الى هذا انضمام من باب ولوج الجوانب الايجابية والسلبية في الفكر الانساني - والقضايا التي ردها في مسرحه السابق عاد مرة اخرى ولجأ اليها - عامدا او غير عامد لكننا نشاهد التباين بصورة واضحة فعندما ينتهي فصل يخرج وكأن هذا الفصل قد هرب الى خاراج المسرحية او ان هذا الفصل دخيل على جو المسرحية

ويتجسد هنا القسم الذي يتناول علاقة السيد « مسيسيبي » (بالراء) (زوجة المليونير) ونجد هنا ايضا الموضوع الذي سبق وان ذكرناه عين القاضي والجلاد لكنه الان يتضح بصورة مركزة اكثر وهذه من خصائص المسرح الطبيعية الحال . ولاحداث الطائفة تؤثر الى حد كبير على مسار الفكر في المسرحية ، ذكره مثلا علاقة المسيحية كدين بالاشتراكية كنظام اقتصادي وفكري ولتأثير الذي قيل عن المسرحية بمحادثة حصلت في القرن الثاني عشر عندما استطاعت دولة كاثوليكية صغيرة ان تبني نظاما اشبه بالنظام الاشتراكي المعاصر ، ولا اعتقد ان ذلك غريب . فلقد وودت ايضا في العصر اليوناني مثل هذه الافكار ، فالمسرحية تأخذ النظام الرأسمالي وتحلله تحليللا غير مباشر دون لاستعانة بالفلسفات والارقام والتفصيلات الموجودة في كتب الفلسفة والتاريخ الفلسفي والكراويس التنتشرة وانما يكتبني المؤلف باخذ البنية القوية للمجتمع الطبقي حيث تصل البرجوازية مثلا عنده الى حد بعيد في الاجرام .

امامنا الان وزير العدل ، وحاكم ، والراوية «سان كلود » ، والطبيب « الكونت » ، فالحاكم الذي خانته زوجته (مادلين) مع صاحب مصانع البتجر ان زوجها على علاقة بامرأة اخرى قتلتها عندما دس له السم في قطعة من السكر . فهناك اذن ما يربطها بعد هذه المحنة - وهو التمييز - والاستشراف الموجود في الفلسفة ، فالتمييز عن هذه الخيبة ايضا جعلها يرتبطان وفق اساس جديدة . ان التمييز الاول هو « الخيانة » ، لان كل واحد منهما اكتشف انه طعن في حياته المقدسة والامم من ذلك ما يربطها من تستر على الجريمة معا وهذا ما يمكن ان نجعله سببا جديدا اما التمييز الثالث فهو البديل ، إيجاد العقاب المادل ، العقاب الذي يمكن ان يفرضه الانسان على حياته ، العقاب الطويل الاعد ، كما حدث في مسرحية السيدة العجوز ، ولكن هذا لا يتم الا بعد اجراءات دبلوماسية طويلة من قبل الحاكم الذي يستغل ذكاه الى ابعد الحدود - وهنا يمكن ان نرى مقدار قوة التكتيك الذي استخدمه « دورينمات » في هذه المسرحية - « فتفتح المرأة ان هذا الزواج لابد له من ان يتم . ولا بد للعقاب ان يسري منذ الان في جو المسرحية حتى النهاية . والجزء الذي يحصل من جراء ذلك هو خطوة اخرى من خطوات العقاب . ففكرة العقاب لا يمكن ان تقود الى العدمية Nihilism فالاجواء المحيطة سرعان ما تتحول الى فوضى - وهنا ما يلاحظه الناقد على مسرح دورينمات عندما يصفون مسرحه بأنه يبلغ في بعض الاحيان الى درجة الفوضى والتهريب - او ما اعتبروه من ان مسرحه امتداد لمسرح اللاهقول . لكن التوتر الطبيعي الذي نستشفه من المسرحية والنشبت الفعلي بالحياة لا يمكن ان يكون مبررات لتفاهة الحياة او انها عبثية Absurdity بالتفسير

مع الوزير وبينه وبين (سان كلود) الذي يأتي لتنظيم عمل حزبي في بلاد أخرى ، ومن خلال هذه العلاقات نلتصق وضع الطبقات الاجتماعية في المجتمع الاوربي المعاصر .
تدخل المسرحية أكثر وتفرق في مشاكل الشخصيات الذاتية . والملاحظ أيضا هو وجود ظاهرة الاعتساف أو التكلم عن السيرة الذاتية لحياة كل شخص منهم وتعرض المنولوجات المتتابعة للعلاقات الميكافلية التي تظهر بشكل فاضح .

الكل يصبح عشيق زوجة المليونير سابقا وفوجسة الحاكم حاليا ، الوزير يرتاد رئاسة الوزارة ليودع الحاكم في مستشفى المجانين ، الكونت يهرب ، والكونت منسحب بداية المسرحية في هروب مع نفسه ، هرب إلى إفريقيا وحاول أن يكفر عن ذنوبه لكنه فشل وعاد ثم هرب مرة أخرى . وبعد ذلك يما (سيسبي) بادانة هؤلاء ومحاكمتهم تخلف رتبة (سان كلود) ويطرد أيضا ويهرب بواسطة السفارة الأمريكية وبعد ذلك تبدأ زوجة (سيسبي) شرب القهوة حتى تموت . وبعد ذلك تعود المسرحية من جديد كما قلنا (سان كلود) الذي يصاب بطلق ناري عند البداية ونجد أن الخاتمة المسرحية Epilogue هي ذاتها البداية .

أما في مسرحية (النيزك) وعلماء الطبيعة فيتخذ من موضوعها فكرة علمية طريفة ، والغريب في ذلك أن المسرحيتين تذكرنا بالوحدات الثلاث الكلامية في المسرح Three unities وحدة الزمان والمكان والحدث . فالأولى (النيزك) استخدمت موت الأديب وبعثه على شكل شهاب مضي . كان هو موضوع الرمز للنيزك في المسرحية . وهذا هو التشابه الثاني بين موضوعي المسرحيتين إذا عرفنا أن المسرحية الأخرى تتخذ من المختبرات العلمية موضوعا لها .

في مسرحية (علماء الطبيعة) أحد رجال العلم يتوصل في أبحاثه الفنية إلى سر رهيب هو قدرته على تغيير الكون وكان خوفه كبيرا من شيء غير موجود هو تسرب المعلومات إلى دول أخرى تستخدمه في حرب لافناء العالم فيصطحب العالم المجنون ويدخل مستشفى المجانين وتبحث الدول الأخرى أيضا من يتجسس عليه حتى يقتنعهم بأن العالم في الخارج مجنون أيضا - وهذه لمحة أيضا - من الحيات مسرح اللامعقول - ولكن سرعان ما تنجلي الفكرة التي يرمي إليها المؤلف عن المجرة التي يقع فيها العالم وعن علاقته المترابطة بالدول وبالبحوث العلمية ويقول (دورينمات) عن (المسرحية) أن العلماء كانوا يتصورون دائما أن يظلوا بعيدين عن السياسة . يدرسون ويبحثون من أجل العلم والحقيقة وأنه ليس مهما (بدأ أن تسغل أبحاثهم للحرب والقضاء على البشرية) (١١) في هذه المسرحية يقود المؤلف أبطاله إلى الرجوع إلى الذات كوسيلة من وسائل التريث العقلي والتحكيم بالنفس والعودة الأصلية إلى الإنسانية . بالرغم من أن موضوعها مطروق أكثر من مرة في المجالات الفنية .

الكبير من علاقة الإنسان بالآخر ، واكتشاف جديد لما في الحياة من بعد وعمق . والملاحظ أيضا تصعيد الإزملة الأخلاقية مع التصادم في العقاب المتواتر . وهذا العقاب الذي والرفع لا يوجد دون تبرير قط فهذا حاكم منذ أمد بعيد يحكم . يقطع رقاب المحكومين بالاعدام ، ويشهد بتنفيذ الحكم . فما نوع العقاب الذي يتوقمه الإنسان إذن ، هل يقدم نفسه إلى ما يقدمه للآخرين ؟
اطلبي من الله يا سيدتي ألا تضطري إلى هذا القتال بين المجنون إن تقاطلي رجلا وإن كان الناس يفعلون ذلك دائما وفائق وساعات وأياما وبعدها يتهاونون - أنني ارتجف كثيرا لمشهد ضحاياي . هل تريد أن أنت أيضا أن ترتجفي كالوودة عند قدمي ؟ فتجيبه هي : هل أنت واعظ أم جلاد ؟ وفي الواقع الذي يفسره دورينمات أنه كلاًهما أنها لا تستطيع الإفلات بعد من قاتلتها الحقيقة حتى تدع عن طواعية خائبة . فهي قاتلة وعذبة القتل جاءت بدافع الفيرة . الفيرة ذاتها التي نجدها عند شكسبير فعندما انتهى عطل انتهى معه العقاب . لكن هذه تختلف فعلى القتل مزدوجة والجريمة ضوعفت بالتحاد المجرمين معا ، فأى عقاب يرضى قاض لم يعترف بعد . والقانون الأخلاقي هنا قانون يضع الفرد حيال الأخلاق . فندما تقول له (أنت مجنون . يجيبها) بل رجل أخلاق إلى (بعد حد) .

وهذه الأخلاق التي يبحث عنها دورينمات هي الاتجاه المعاصر تماما في أفكار مسرحه والاتجاه هذا ليس تحطيم لأخلاقية قائمة بل عرضها ليمطيك الطريقة فقط التي يمكنك بواسطتها تزيق كل هذه الأنسجة المهلهلة التي لا تحجب شئ ولا تساعد في إيضاح رؤية معينة . أنا لست مجرما فبين فعلتي وفعلك فرق شاسع فانت استجبت لرغبة مخيفة . أما أنا فقد استجبت لقانون الأخلاق ، أنت قتلت زوجك ، أما أنا فاعلمت زوجتي (١٢) .

إن الكائن الذي يلتصق أو الذي يطبق قانون العدالة يغونها بصورة عادلة ، أي بالطريقة التي يحكم بها أو يصدر قرارات الأعدام فهناك قلب حركي فسي نظام العدالة أو في الأخلاق والقانون معا . ستوات عذوبة وهو يصدر مثل هذه الأحكام مصكبا بالرقاب يطبقها وهو شاهد عيان فلا بد من استخدام الشاهد الآخر الذي يكون البديل عن زوجته . لقد اعتاد على رؤية الشاهد لأنه أصبح واحدا ما الآن فهو يشترك في الذنب . لابد من ضحية جديدة ليكون قادرا على أن يظهر بمظهر الجلاد . لابد من أن أسوق الآخرين بالقوة والضعف أو على الطريقة العكسية أحملهم على الاستسلام . وهذا ما حصل عندما اعترفت أنها قاتلة وبعد طلبه هذه واجابته بالإيجاب صرح ■ أنه قاتل . فأى عقاب يستحق ؟

هذه الخلفية من حياة المسمى العام تنتهي وتبدأ الآن علاقاته الاجتماعية والسياسية وتتمثل بعلاقته

ولئن استخدمت المسرحية الاتجاه العلمي كاستلوب
مباشراً نجد ان مسرحية الشهاب (النيزك) تلقى الموضوع
هذا جانبا وتأخذ الجانب الانساني منه معتمدة على الاسطورة
الدينية في ذلك .

ان اسم النيزك لا يتكرر ذكره في المسرحية ونما
استخدم كرمز فقط ، فهناك اديب حضرته الوفاة وبعت من
جديد وخلال مدة بعته الى نهايته مرة اخرى يمارس عمية
الاحراق لذى يفعلها اي نيزك يسقط .

يعود دورينمات الى فكرة استخدام المقصة كوسيلة ،
منجده يستعين بمقدمة تسبق عمله لفكرى ليدع القارى
والشاهد يشتملان مع احداثه بالتدرج دون ان يقدما
بالموضوع فجأة ، واعتقد بأنه استفاد كثيرا من خبرته
كروائي في تكتيك مسرحياته كما لاحظنا تأثير ذلك على
مشاهده الطويلة واحاديثه والكلمات التي تنفسرد
الشخصية في طرحها .

النيزك الان هو لاديب يحرق من حوله ولا أدري لم
خطرت فكرة مسرحية (الجلسة سرية) لسائق الموضوع
المسرحية ام لتبعث من دخل الموت وممارسة الحياة اثناء
الموت . ان القس يرجو من الاديب قسبا دنييا يدل فيه
على بعث خيبي جديد يدل ما يمارسه في حياته لكن
لاديب على عكس ذلك فلااموال التي يطلبها القس في اثناء
اشتغاف المدارس وانفاذ الجياح تجاب دعوته بان
ترعى جميع الاموال بالنار ويستمر الحوار ويذكر قس
عرض المشاهد ان القس ما زال يرمي بالاموال في النار
والديالوج يرتفع حده بينهما حتى تحس ان كلماتهما
تذهب مع الاموال في طريق واحد ، الى النار ايضا .
وتستمر المسرحية في عرض الثقة بين القوى التي من اجلها
يمتهن القس حق القراءة على الموتى والادعية ويصاب بخيبة
كبيرة عندما يقول (انا كذلك لا فائدة مني) التي العظة
قينام الحاضرون (١٩٧٠)

يحبس القس بالضييق ويرقد بجرار الاديب ثم يموت
وتحمل جثته الى الخارج .
يستمر دورينمات في عرضه للعلاقات الانسانية واحدة بعد
الاخرى ، علاقة الاديب بالمقاول علاقتهم مع زوجته ، علاقتهم مع
ولده ، الملاحظ ايضا ، ان هؤلاء جميعا موتى قبل ان
يلمسهم النيزك عكسه تماما ، فهو حي في موته يستطيع
ان يشل اعمالهم (لا تدخن) ، اشرب ، كل افعال

الامر هذه تصدر من ميت ويحاول المؤلف جاهدا ان يوجد
علاقة بين المركز الذي تدور حوله المسرحية او الإطار فيتحذ
من الاديب المحور ومن الاخرين المحيط الخارجي والسوى
يربط بينه وبينهم شعاع واضح لا يجذب الى طرف من
الاطراف لانه قائم بذاته . وعندما يتحدث الاديب عن
نفسه ايضا يعطي كافة المبررات لوجود هؤلاء من حوله
والحديث عن النفس مزية من مزايا مسرح (دورينمات) ،
رودها كما رأينا كعلاج او تنفيس ذاتي للتكبر عن الذنوب
دون مبرر لان شخصياته دائما محصورة الاطر التي
يرسمها لا غير .

فعندما تأتي « اولجا » وتبادى في كذبها معه ،
ويدخل الابن الذي يريد الثروة وحق النشر وتدخل زوجة
الرسام التي سئمت وصفها كموديل والطبيب الذي
يشس من مهنته الانسانية هذه حتى يأمره بالانتحار .

دين الخلاص عبر هذه المتاهات . . وبعد هذا التعاقب
من لسقوط . انه في جيش الخلاص الذي يرد في اعمال
الكثيرين من كتاب المسرح المعاصر ، الرمز الذي استعمله
للخلاص من ادران الحياة ومن آثامها كتشفيش من نوع
خاص للالم وتغريفة في مكان آخر بغير ما قيل مستمينا
بنتشيد الانشاد الذي يردده جنود جيش الخلاص وتمثيل
البعث في هذه المسرحية واضح الى حشد بعيد يوفي
بالعلاقة . كما ان استغلال حادثة احياء المسيح لـ :
« العازر » والواردة في انجيل يوحنا واضحة جدا .

يستعمل دورينمات التاريخ في بعض مسرحياته
كوسيلة غير مباشرة ، فالاحداث التاريخية غير موجودة
اطلاقا وانما يصطنع هذه الاجواء ليرسم او ليطبق الفكرة
المسرحية مع الاجواء التاريخية المناسبة لها ، فنجد في
بعض الاحيان يحاكي التطور التاريخي وقوانينه لكنسه
سرعان ما يستعد عن ذلك عاملا مصطنعا الجو الذي ينبغي
ان تسير فيه المسرحية . ولو جردنا الاحداث التاريخية
عن مسرحه واعطينا الشخص دالة معاصرة او استعصنا
بالاحداث التاريخية احداثا ذات جو حديث فوجدنا ان
الفكرة واحدة والفرض من ذلك يتفصح ، فمسرحه
التاريخي لم يكن كفاية التاريخ وانما لزيادة الفعالية
الكوميديية في تكتيكه المسرحي . فالدرجتان (دمولوس
العظيم) و « ملاك يهبط في بابل » يختلفان عن مسرحياته
السابقة اختلافا كبيرا ، لكننا لا نستطيع ان نقول ان

انجاءها جديدا قد حدث في مسرحه بدليل ان ما يقتضيه في مسرحه التاريخي يكاد ينطبق من ناحية مسار الحوادث واتجاهها مع مسرحياته السابقة إضافة الى ما ذكرناه حول افكاره في مسرحه هذا .

ان ما تشاهده في مسرحية « رومولوس » المسيوكة بمنية فائقة (التماهى في السلب) . الابتداء به والانهاء به ايضا وهذا لا يعني ان مفهوم التماثلية الذي اوضحناه اختلف ، بل نجده في هذه المسرحية يزداد غنى وسخية . ف « رومولوس » امبراطور الدولة الرومانية الغربية ولا يستطيع ان يفعل شيئا امام هذا الضور والضعف في امبراطوريته . ومن ناحية تاريخية ان « رومولوس اغسطولوس » آخر أباطرة الغرب (٤٧٥ - ٤٧٦) . ويعتبر هذا التاريخ الاخير نهاية الامبراطورية فعلا وبداية ما يسمى بالمصور المظلمة . اى ان الجو التاريخي الخارجي للمسرحية كان مطابقا لحد ما لتاريخ الفعل . لكن الاحداث الواقعية لنهاية (رومولوس) تختلف عن المسرحية بعض الشيء وطريقة التصرف بمجريات الاحداث تدل على بعد في النظر وعمق في التصوير .

هناك ثلاثة شخوص يتواجدون في المسرحية بصورة قاعلة وتحدد مسيرتهم في المسرحية - الامبراطور والضابط (امبوروس تيتوس مانا) احد ضباط سلاح الفرسان والعدو الوجود نفسيا وفي المسرحية ايضا شخوص ثانوية تظهر في المسرحية لكنها لا تؤثر على وحدة الشخصيات السابقة فتجد مثلا ان الامبراطور يبقى مسيطرا على المسرحية حتى الخاتمة . ونلاحظ ايضا ان ذروة المسرحية Climax - وهذا تكنيك متمم - يقع في نهايتها على خلاف الجو الذي اصطنعه في مسرحيته « النيزك » . (علماء الطبيعة) . واذا اردنا مناقشة الاسلوب الذي اتخذته المسرحية وفق الاسلوب التقليدي فاعتبر ان للمسرحية ذروتين اذا ما اخذنا الفعل الهابط او المنحدر في المسرحية بعين النظر Falling Action فالذروة الاولى تقع في بداية المسرحية عندما ترى القمة التي وصل اليها الفعل خارج المسرح ليصل الى المحلل المناسب للفعل الهابط والذي تستمر المسرحية في تمثيله والذروة الثانية عبارة عن كارثة Cafastropho لا عمية بصورة مدهشة كي تكون خاتمة غير تقليدية بعيدة عن مجريات المسرح الكلاسيكي . ذلك بان قتل

الامبراطور يخالف الحقيقة التاريخية لاسره وتمين الراتب الشهري له . كما ان تنازل « دوكر » القائد الجرمانى هو تنازل دراماتيكي مضحك لانه وقع فريسة الحتمية التي اسقطت الكثير من الاعتبارات الدخيلة ويمكن اعتبار النهاية الحقيقية للمسرحية سابقة على نهايتها انطوية وباعتقادي ان نهايتها تبدي بنوم الامبراطور ودخول الجيوش حتى تخرج عن الملابس التاريخية والاضافات التي يمكن ان تحصل بعد ذلك .

تبدأ المسرحية عندما يأتي ضابط الفرسان « الى روما » لتحدث الى الامبراطور في امر عاجل ، فلا يستطيع الدخول لان الاجراءات تمنع ذلك ولكن الحدث الذي جاء من جل الاخبار عنه شائع بين الجميع وهو بدء دخول القوات الجرمانية الرومانية وانسحاب قوات الامبراطور الذي لا يفقه من امر قواته شيء فهو مهتمم بالاكل ، وبأسئلته الملحة عن الدجاج والبيض ونجرده استعمال الدواجن يدل على مدى انهيار الامبراطور . . . اما رمز البيض فقد ورد ايضا في مسرحية « شو » . (جان دارك ولا ننسى ان من ملامح الامبراطور « رومولوس » شخصية (كالفولا) عند « كامو » لان جنونهما يتشابه في بعض التصرفات كما ان اسم (كالفولا) يتكرر عدة مرات في المسرحية .

يتحدث الامبراطور مع الحاجين . ويحدثهم عن اعطاء اكرامية لهم ، ولكن من اين يعطي تلك وهو لا يمتلك غير وريقات تاجه الذهبي التي بدأت تتناقص تدريجيا ، فهو مدين الى الطباخ بمقدار كبير من المال وإلى حاجبيه ويبقى مدينًا الى نهاية المسرحية عندما يعطي ورقتيه الآخرين الى « باربره » ويصرفهما قبل دخول القوات (الجرمانية) .

ماذا يفعل « رومولوس » والسوس يدب في الامبراطورية ؟ اينفذ دولة محطمة على حساب من ساعد في تعطيلها ومما ساعد في ذلك لجوء (زينو) اليه هاربا من جيروتهم . فعلى من يقع الخلاص ان وقع في الثرة السابقة على يد جيش الخلاص في النيزك يقع على تاجر الملابس الذي يريد ان يندك الامبراطورية بصفة تجارية ولكن هذا محال . كيف يستطيع تاجر انقاذ دولة لقاء صفقة وبالإضافة اليها تزويج ابنة الامبراطور له ، وينضح بعد ذلك ان هذا التاجر هو الذي يزود جيش الجرمان بالملابس ايضا

الامبراطور مزيدا من البغي ويتفقه احوال دواجنه
ويصرف رعاياه بعد ان يقدم لهم اخر ما يملك من اوراق
ذهبية في تاجه حتى يدخل «دوكر» القائد الجرمانى
الذي يحمل (رومولوس) باحترام فائق ويظهر له
نيمته في عدم قتله وانه يحترمه لما سمعه عن رغبته نسي
السلام ولكن ما الامر ، انه اصبح تحت الامر والواقع لان
ابن اخيه هنا انقاتل الذي لا يكمل من تدريب نفسه ليل
نهار يريد ان يغزو العالم كله ، ويظهر ان القائد
الجرمانى مثله يحب هوية تربية الدواجن فوضع
دورينات الفاتح والضحية كما وضع القاتل والقتيل
او الحاكم والمعدم على صعيد واحد - الانان يخافان ،
وهنا الخوف دفع «دوكر» اذن ، الخوف من مستقبله الذي
ينوقعه (لايد ان اقبل انا ايضا) - تحطم الامبراطورية
والضابط اسير يوس ما زال نالما .

اما (مسرहितه) الملاك يهبط في بابل «والذي يأخذ من
المدينة اسمها الصوري فقط والاشخاص التاريخية ايضا،
فاسلطات هنا «مساوون بالضبط واللقبة المتناهية
فالشعاذ عاقى هو المسيطر على المسرحية ردحا كبيرا
وذلك لا يعني الغاء لدور «الملك» - فهناك امر يصدر
في منع التسول منها باتا ، بنصاع كل التسولين لهنا
الامر ويدخلون دوائر الدولة الا الشعاذ «عاقى» الذي
يأبى - فنجد الشعادات الكثيرة في المدينة تدعو الى افكار
جديدة ونندد بالشعاذ والملاك الذي يأمر بإزالة آثار الفقر
نجدد بعد ذلك يقع قريسة الشعاذ عاقى الذي يدعو
للتسول فنجد ذلك ينقلب الى شعاذ يدخل مباريات
في الشعاذة مع شعاذ محترف ، ونتيجة المبارات كانت
وضحة فالشعاذ ليق يعرف كيف يستند اتال من زبائنه
المختلفين من غانية وجند - الشعاذ يفهم فن الاقتناع
والملاك يفكر الى ذلك وتحدث الطامة عنشا يهبط الملاك
وبمعينه الفتاة الجميلة التي تقع في حبائل الشعاذ
الملاك - ويأتي دور الشعب في استهلام الحادثة لهبوط
الملاك الى الارض فيتخفون من ذلك رمز في اقناع الملك
بالزواج منها - لكنها ترفض ذلك ، لانها هبطت من
اجل ان تتزوج شعاذ لاملكا وتردد بين هذا وذلك افكار
متنوعة - كما ان الشعاذ استطاع ان يقنعا بالمجيء معه
والذهاب الى عالمهم ، عالم النوم في توابيت المواتى وسماع
قصائد الشعراء ، لكن (عاقى) لا يستنصر بالشعاذة
ويستطيع ان يضحي بها مقابل اعطاء الجلاذ مكتبتها ويتم
ذلك فيلبس ملابس الجلاذ ويعطيه كتبه بمسه ان كان
يرفض ان يكون موطفا في الدولة ، لكنه الان مع الملك
ويفكر الملك بتقديم مكافاة له ، وبعد ان ترفض الفتاة
الزواج منه يأمر الشعب يأمر «عاقى» الذي أصبح جلاذا
دون علم الملك بقتلها ، لكن عاقى يأخذها معه الى الصحراء
ويذهبان معا نحو املى جديد وخلقهما مجموعة من
الشعر» .

ويرمي المؤلف من ذلك الى ان الدولة المصرية المتطورة هي
التي تكون السبابة في ميدان الحرب فرفض الصفقة
رفضاً للمدينة الجديدة وهذا تفسير خاطيء لان مجيء
الجرمان كمحتلين دخلت الامبراطورية العصور المتعاقبة
ويتضح هنا من بيع تماثيل الشعراء لتاجر التحف يسم
بخس نائسقوط قائم قبل العرض وبعده - وقيل الاحتلال
الجرمانى وبعده - فانسرحية اذن تجسيد للسقوط
والايغال فيه ، ولم يدع المؤلف للامبراطورية ان تسقط
وحدها - زيتو يهرب الابنة واما تهربان فيغرق الزورق
الذي يقلها - وزير الحرب بحجة بناء سطول في دولة
اخرى - يحاول الهرب في الوقت الذي تجري فيه المعارك
في البر ، الضابط مستمر في نومه من فصل الى آخر ،
الامبراطور منهم بالخيانة - -

هذا هو رومولوس « شخصية تاريخية يمكن استغلالها
الى بعد حد ، لكن المؤلف عطاء صفة بطولية لما يجب
فيه ، وما لا يجب اطلاقا - اوقفنا في صدق الحقائق
التاريخية ولا يمكن ان تضفي جوا اخر للمسرحية لو
حاولنا الايقاع على جو اخر ، فهي سخرية عميقة تنتقل
من مشهد الى اخر ، نعمدا يدخل ضابط الانسان على
الامبراطور يقول له الاخير : رومولوس : - - - ولماذا
هذا الارهاق الشديد يا اسير يوس -

اسير يوس : من اجل ان تحيا روما -

رومولوس : روما مائت منذ وقت طويل ، انك
تضحي بنفسك من اجل جنة - انت تعارب من اجل
شبح - ن البلد الذي قميت من اجله ليس اكثر من
قبو - اذهب لننام يا حشرة الضابط - ان عصرنا قد
جعل بطونك مجرد وهم - (١٣)

اية سخرية بعد من هذه ، انها كلية رناء على امة
تشهد موتها ، الامبراطور يرفض الحرب حتى يدخل
الجرمان «روما» دون قتال ونلاحظ جو العقاب المسيطر
روما تنهار يجب عليها ان تدفع ما اقترفته من شرور -
المدينة طردت السيدة فلتحكم على البقال بالاعدام ، اهلها
هربوا خوفا من المحتلين دون الدفاع عن وطنهم - وانا
الامبراطور الوحيد الذي وصفوه جميعا بالخيانة ما يزال
باقيا يشهد قدوم الجرمان لينهوه - انه تولى تصفية هذه
الامبراطورية التي تخون نفسها وعندما تقول له زوجته
بانك مجنون يتهم العالم بالجنون وهذه الفكرة جسدها
في مسرحية عناء العظيمة ايضا -

وعندما تدخل القوات في صباح اليوم الثاني، يظلم

ان المسرحية لا تختلف اختلافا كبيرا في صورها الفنية والفكرية فهي تعطي لنا المزيد من الاحداث المفصلة والمتباعدة للانباء التي يدخل فيها كل من عاقي والملوك لا تؤثر على سير المسرحية ولو انفصلت عنها لما اختلف بناؤها قط وهذا الشيء ايضا نجده في « زواج سيسبي » عندما يحاول السيد (سيسبي) اقناع زوجته المليونير باتمام الصفقة بيه وبينها او بالتلويحات الطويلة التي تعرض جو الكثير من مسرحياته . كما ان ادخال الجانب (الكهنوتي ، والديني) في مسرحه يعكس الطابع الانثري في مسرح دورينيات ولا يقدم لنا فكرة صريحة تامة .

لقد ولج مسرح دورينيات عوالم متعددة وكأنه ابصر الى مجاهل النفس الانسانية في صراعها مع العالم الخارجي فان دورينيات مؤلف مسرحي لا ينتمي الى مدرسة خاصة ولا يمكن ان نعتبره وفق مدرسة سابقة ، فمسرحه إذن يمتاز بميزات تخص مسرحه فقط ، وفكره ايضا ، كما ان المطابقة التي يمكن ان تحدث بين مسرحياته واعماله الروائية تدلنا على مدى العمق الذي يتميز به فكر «فردريش دورينيات » الذي يرتفع اسمه اليوم عاليا ويقرن باسماء الكتاب العالمين عند الشروع باعطاء جائزة نوبل .

ان مسرح دورينيات بموادته المكثفة المتنوعة يصطنع الجو الكوميدي الشبيه في بعض الاحيان بالجو السني يتبناه مسرح اللامعقول ، كما انه يتخذ من التكنيسك الكوميدي مسرحا لاحداث متناقضة متباعدة ومتقطعة في بعض الاحيان . « ودورينيات يصف نفسه : بأنه مهندس ضحك 1 » اي انه يجعلك تضحك بهندسة ، او لاسباب هندسية ، او يجعلك تضحك رغم التناسق والتناسق الهندسي والمنطقي في مسرحياته . » (١٤) .

ونسرح دورينيات ايضا ميزة خاصة كانت السبب في سرعة انتشار مسرحياته في انحاء العالم ، وهي الانفراد دون سواء بالطابع (التميزي Expressionism) دخل فيه الكوميدي واعتقد ان هذا الجانب من مسرحه اكتسبه من المسرحي الشهير « سترندبرغ » (١٥) ، كما ساعد في ذلك ايضا النزعة الى حد بعيد بالافكار التي يعتقد الفاري ، انها تشكل فلسفة معينة خاصة به في مؤلفاته المختلفة . ترى هل يستطيع مسرحنا ان يخلق جو كوميديا معاصرا شبيها بالمسرح الذي كتبه دورينيات .

- (١) فيما يتعلق بضميمة الكتاب اخذت من مقدمة مسرحية «هوروباه»
- (٢) «دويت املان » فن المسرح ج ١ . ترجمة د . ساهية احمد اسعد ص ٤١٦ .
- (٣) نفس المصدر ص ٤١٦
- (٤) «فردريش دورينيات » هي وعشاقها وثلاث مسرحيات اخرى ، ترجمة : انيس منصور ص ٢١ ج (٧٠) .
- (٥) جون جاستر . المسرح في مفرق الطرق ٢ . سامي خشبة ص ٤٩٤ .
- (٦) نفس المصدر ص ٤٩٥
- (٨) «الانحاء الفني :
- قطع للسلسلة القساري في الفن ادبي او مسرحي بايراد احداث او مشاهد وقعت في زمن سابق المورد الكبير ص ٢٥٣ .
- (٨) هي وعشاقها وثلاث مسرحيات اخرى ص ٦٧ .
- (٩) المصدر نفسه ص ٧٣ .
- (١٠) المصدر نفسه ص ٧٣ .
- (١١) المصدر نفسه ص ٧٥ .
- (١٢) «فردريش دورينيات » النيزي . ترجمة : د . مصطفى ماهر . من المسرح العالمي ص ٦٦ ج ١٠ .
- (١٣) هي وعشاقها ص ٢٧٢
- (١٤) المصدر نفسه ص ٣٤
- (١٥) «دويت املان » ص ٤١٦ .



عبدلحم حاجي بكوف ملحن الاوبرا

ليس ومجنون لؤلؤ لؤلؤ شرقية

د. سنان سعيد

لئن رافق شق قناة السويس افتتاح اول دار للاوبرا (١) في الشرق / ١٨٦٩ / بالقاهرة ، وعرض اوبرا (عابدة) عُرض على خشبتها ولأول مرة ، بمناسبة تدشين القناة ، فان اول اوبرا شرقية - اسلامية لم تظهر الى الوجود الا بعد مضي تسع وثلاثين سنة على ذلك الحدث المشهود - وقد تحقق ذلك ليس في القاهرة ، حيث ظلت دار الاوبرا فيها تستضيف الفرق الاجنبية وتعرض الاوبرات الاوروبية ، وانما في مدينة شرقية اخرى .. وهي باكو .

وفي المبنى رقم ١٠ / وهو مبنى المسرح الغنائي الكوميدي حاليا / بشارع شاذميان المجاذي لشاطئ بحر نخجور (قزوین) في باكو جرى قبل ما يقرب من اربع وستين سنة العرض الاول لاول اوبرا في الشرقين



حققت رضا يفا مئات دور ليلي اكثر من ألف ومئة مسرة .



حسن قولي
مارايسكي مسن
الممثلين الاوائل
للمور المجنون .

الابوسط ولادني / وفي الشرق عامة - كما يذهب الى القول بذلك بعض الكتاب الباحثين / . وهي اوبرا (ليلى ومجنون) للملحن ولاديب والكاتب الاذربيجاني عذير حاجي بكوف (١٨٨٥ / ١٩٤٨) .

لقد ظهرت في اواخر القرن التاسع عشر وبواثل القرن العشرين بوادر تقدم ونهوض في حياة اذربيجان الاجتماعية والفكرية شملت ميادين الادب والفن ، كما شملت العلوم والفلسفة ايضا . وفي هذه الفترة اخذ يبرز في اذربيجان لون من الادب جديد ، وهو الادب المسرحي ، الى جانب نشوء المسرح القومي .

وقد شهد مطلع القرن العشرين (المظاهرات الشرقية) التي كانت تقام في باكو وشوشا والمدن الاذربيجانية الاخر ، متضمنة عروضاً لل مقامات والاغاني الشعبية والرقصات . وكانت ثمة اغنيات غير قليلة ، ترسم ببطولات الشعب واسمة الانتشار بين الناس ، وغسلت الاناشيد الثورية البطولية من عوامل الابعاء والتعبئة للحركة التحررية - وكان عمال باكو ، اثناء فترة المد الثوري (١٩٠٥ - ١٩٠٧) يتشددون في مظاهراتهم اعان وناشيد حماسية ، ثورية ، كالمارسيليز والاممية . وفي هذه الفترة اعيد نشر (مجموعة النشيد الشرقية) التي كانت قد طبعت من قبل الكاتب والصحفي والمربي (حسن زردابي) (٢) ، وفي عام ١٩١٠ بدأ الكاتب (بنياد زاده) ، وكان معلماً ، باصدار طبعات من مجموعة النشيد « كشكول » .

وكان الموسيقيون والمثقفون ذوو النزعة الحرة يسعون الى احياء وتطوير افضل تقاليد الموسيقى الاذربيجانية . وكانوا ، من جهة اخرى ، يدعون الى نشر انجازات الموسيقى العالمية ، ويطرحون ضرورة التعليم من الموسيقيين الكلاسيكيين الروس والاوربيين الغربيين . ففي تلك الايام ، كتب الصحفي والاديب (جليل محمد قولاي زاده) في مجلته الساخرة الانتقادية « ملا نصرالدين » مقالا تحت عنوان (علم الموسيقى) يقول فيه : (- ان ما تفضل به السيد المدير / يقصد مدير احدى المدارس - س.س / من ان علم الموسيقى قد انتقل الى اوروبا من الاسلام - لكذلك في الواقع - وانا على يقين من ان علم الموسيقى كان في الحقيقة موجودا بعربستان / بلاد العرب / يوما ما) .

ولكن ما ان ظهرت تقاسير وسائل المفسرين والمجتهدين والشراح ، الى الوجود ، حتى ولي علم الموسيقى هاربا ، ومضى الى سبيله .

اجل ٥٥ اذا تناولنا التاريخ ، نرى اشياء كثيرة: نرى ان موسيقى الكمنجة في عربستان كانت ذات صبغة الصيت من العالم ، يوما ما . ولكننا اذا نشرع بتصفيح التاريخ ، نرى في الاخير انهم في الكنيسة الكاثوليكية بايطاليا يؤدون حتى غريضة القيادة بمرافقة انوسيقى، ونرى ٥٥ ان امانال بتهوفن وموتزارت وهايدين وشومان وشوبرت ومندلسون وغيرهم من ألمانيا قد رفعوا علم

الموسيقى الى اوج العلى ، نرى ٥٥ امانال غلينكا في روسيا، وقد اضفى لروعة على الاطيان القومية التي يتشدها الملاحون الروس . بحيث نجد الناس يترحلون على غلينكا الروسي كلما دار الحديث عن الموسيقى على وجه الارض قاطبة (٣) .

وكانت اوبرت (الامير ايسود) و (يقيمني آيكي) و « بوريس غودونوف » و (فلوست) وعائدة والاعمال الاخرى المتقدمة من قبل فرق فئاني الاوبرا الروس، ومن بينهم الغني الكبير (شاليابين) الى جانب عزف المؤلفات السمفونية (لجايكوفسكي) و (بتهوفن) و (ريمسكي كورساكوف) و (موتزارت) و « فاغنر » وغيرهم من الكلاسيكيين في باكو امراً جديدا مشهودا في حياة اذربيجان الغنية . ودافعا محفزا للتفكير في انوسيقى القومية والعناية بها والرغبة في تطويرها (٤) . فتح مواصلة الموسيقى القومية الغنية ونمريقة الجنود لتطورها في مطلع القرن العشرين ، كان تقديم الموسيقى الروسية والغربية في اذربيجان يعني الشاخ المناسب والملائم للنشوء والتطور اللاحق للنظم للموسيقى السمفونية ومن الاوبرا .

كما ان تاثير الثورة الروسية الاولى / ١٩٠٥ / لم يكن قليلا على بعث الحياة في الحركة الفكرية والادبية والغنية .

في هذه المرحلة المعقدة ، المعقدة بالاحداث السياسية والاجتماعية الهمة في تاريخ اذربيجان كتب عذير حاجي بكوف ليبرنو اوبرا الاولى (ليلى ومجنون) على اساس منظومة الشاعر الكبير محمد فضولي تحت الاسم نفسه ، وتم العرض الاول للاوبرا بنجاح في لساني عشر من يناير / كانون الثاني عام ١٩٠٨ .

ولد (عذير عبدالحسين اوغلي حاجي بكوف) في بلدة (آغاجا بديع) ، قرب شوشا من اعمال اذربيجان في الخامس من ينول عام ١٨٨٥ ، ودرس في مدرسة المعلمين ببلدة « غوري » في جورجيا . وبعد انتهاء دراسته في عام ١٩٠٤ قدم الى باكو ، وماوس لتعليم والكتابة في الصحف واكمل دراسته الموسيقية في موسكو وبتربورغ / لينينغراد / في الفترة (١٩١١ - ١٩١٤) . ووضح ، بعد النجاح الكبير الذي احزته اوبرا (ليلى ومجنون) ، اوبرات (الشيخ صناع) / ١٩١٠ / و « رستم وزهرا » / ١٩١٠ / ، و (الشاه عباس وخورشيد بانو) و (اصلي وكرم) / ١٩١٢ / و (هارون ولي) / ١٩١٥ - (٥) . وكانت بمثابة صيحات احتجاج على العرف الاستبدادي والاقطاعى كوميدياته الموسيقية (الزوج والزوجة) / ١٩٠٩ / و (ليكن هذا ولا يكن ذاك) / ١٩١٠ / و (الشيخ والابن / بالغ الاقضية لشجول) / ١٩١٣ / التي قدمت صدى واسعا ، وحرزت شعبية عريضة ، وصورت في فلم سينمائي عام ١٩٤٦ ، وعيد تصويرها في فلم بالالوان للشاشة العريضة بعد ذلك باكثر من عشرين عاما . ولف عذير حاجي بكوف العديد من الاغاني والكائنات

البحوث والكتب في تاريخ ونظرية الموسيقى وأصول
دراساتها وتدريسها (١٧) *

وبعد إعداد عذير حاجي بكوف ، صياغة الأوبرا (ليل
ومجنون) وطورها من حيث التوزيع الهارموني ونسيفها.
والأداء الممثل لها . ان التنظيم الموسيقي للأوبرات
الأذربيجانية التي وضعت قبل الثورة ، والتي تسمى اليوم
بالأوبرات المقامات ، و الأوبرات التي تسمى المقامات
أساسا لها ، يختلف عن تنظيم الأوبرات . على نحو ما كان
مايوفا لدى الشعوب الأخرى . فلقد كانت (نمة
الرئيسة) فيها - على حد تعبير حاجي بكوف - تؤدي
بواسطة آلة (نثار) ١٨ بدلا من الأوركسترا - ويقول
(أفراسياب بدل بكل) وهو من الممثلين والشعبيين
الموسيقين وقادة الأوركسترا البارزين في أذربيجان .
ان ذلك كان طبيعيا وحتميا ، لعدة أسباب ، منها ان
مؤلف ثمان يفتقر - يوم وضع الأوبرا - الى القاعدة
النظرية لشكاملة التي تعينه على تلحين عمل أوبري في
صيغة لأوبرا الأوربية ، ويعترف عذير حاجي بكوف
نفسه بذلك . قائلا : « لم أكن أعرف ، يومئذ ، سوى
اسم المؤلفين ، وكنت قد درستهم وتعلمتهم في /مدرسة
المعلمين/ . /مؤلفاته/ ج ٢ ، ص ٢٧٥ / ، ولو تسنى
تأليف أوبرا ، على النمط الطالوف في أوروبا . لسم يكن
يوجد هناك كادر الممثلين الذين يمكنهم أدائها على خشبة
المسرح . ثم ان المؤلف زاعى المستوى الثقافي للمسرح
والمسرح ، وقدرته على التفهم والاستيعاب الفني . من
ذلك الوقت ١٩١٠ »

وظلت أوبرا (ليل ومجنون) تتمتع بشعبية وهي
لا تزال تحتفظ حتى يومنا هذا على حصة الأسد في أيام
أي موسم من مواسم مسرح الأوبرا في باكو . ولا يجري
عرض لها الا وقاعة المسرح غاصة بالمفرجين . يقول
(أفراسياب بدل بكل) : « من الثابت جدا ، في تاريخ
مسرح الأوبرا العالمية ان يعرض عمل فني ما في مدينة
واحدة ، على سبيل ستة وبصورة متتابة في كل موسم
مسرحي ، وان يجتذب فضلا عن ذلك متفرجين ومستمعين
أكثر من أي عمل آخر من أعمال الأوبرا » (١٠) وما قاله
أحد الفنانين اللواتي عاصرن تاريخ أوبرا (ليل ومجنون)
من انها ، خلال خمس وعشرين سنة وأربعة أشهر من
حياتها الفنية مثلت دور ليل أكثر من ألف ومئة مرة (١١) ،
دليل على ما حققته هذه الأوبرا من نجاح .



× عذير حجابي ×

والمرحمانسات . وكانت أوبرا (كوز وغلي) قمة إبداعه
/١٩٣٧/ ، وهي في موضوع بطوني ملحمي - تعاليج
انتفاضة شعبية في نخوم القرنين السابع عشر والثامن
عشر . ولم يتوقف نشاط عذير حاجي بكوف عند هذا
الحد ، فقد أسس مدرسة موسيقية . بعد الثورة ، وأصبح
في الفترة /١٩٣٨ - ١٩٤٨ - مستادا في الكونسرفتوار
الأذربيجاني قديرا له . /يحمل المعهد الموسيقي المذكور
اسمه منذ عام ١٩٤٩/ . وفي عام ١٩٣١ قام بتنظيم
أوركسترا الآلات الشعبية ، وفرقة الانشاد الحكومية
١٩٣٦ . وفي عام ١٩٤٥ أشرف على شعبة الموسيقى
الشعبية باكاديمية العلوم الأذربيجانية . وقد منح عذير
حاجي بكوف الذي يعتبر واضع الحجر الأساس للموسيقى
الاحترافية ، ولفن الأوبرا القومية في أذربيجان لقب ننان
الضرب في الاتحاد السوفيتي /١٩٣٨/ وانتخب عضوا
في أكاديمية العلوم الأذربيجانية /١٩٤٥/ وله كثرة من

فما سر هذا النجاح ؟

يعود صانع الشعب في الامماد النوفيني تسره قراييف ، وهو من أبرز الملحنين المعاصرين : «... ههما تكن اوبرا (نور و غلي) غنية ، رفيعة المستوى من ناحية الغنية ، فيها لا تطغى على اوبرا (ليلى ومجنون) ، ان ليلي ومجنون ملحنه خاصه في جنب الشعب الاذربيجاني ، وهي مكانة ابدية » . ان عذير حاجي بكوف لم يذكر نفسه قط ، وعده لميزة نفتت النظر بجلاء اكسر ، اذا مما اسعرضنا ابداعاته كلها . ان فن عذير حاجي بكوف في اوبرا ليلى ومجنون قد تمازج بصورة عضويه مع الابداع الشعبي لتشكل في مقامات نبتت توارسها عبر انصهر - وانديبل تساطع على ذلك ما يئنه شعبنا ، منذ سدوت ، هذه الاوبرا من محبه لا ينضب لها معين . ولقد تجمع الشعب في الاستفادة من مختلف اشخاصات ، على نحو خلاف ، يارح لتعبير عن ذات هذه الصورة او تلك ، و « ابراز روحها على نحو دقيق وطبيعي » . واجا دحاجي بكوف ربط المقامات التي تعبر عادة عن معنى مجرد ، كالحب والفرحة والحزن ، بأجروته على خنجره المسرح وبداء انصهر ، وهنا يكمن ، في رأبي ، احد أسباب النجاح الكبير لذي حفلته اوبرا (ليلى ومجنون) على مسرح الاوبرا الاذربيجانية ، وهذه بالذات فقد عاشت هذه الاوبرا ، حتى الان ، وستظل تعيش « ١٩٢ » .

لقد ادرك عذير حاجي بكوف اهمية المقامات التي تشكل « صندرا غنيا يمكن ان يفتدي ي ابداع موسيقي حديث » وهو اعتدل : « لقد امنت باستطاعتنا ، اذا عالجنا موسيقي نظام الاذربيجاني بصورة مبدعة ، ان نرتفع بها الى ارفع مستوى » . لقد الفت اوبرا (نور و غلي) بأسلوب حر الى حد ما ، ولقد كشفت الايام ان الاوبرا استطاعت ان تجد سميلها الى جنوب جماعير المنفرجين . ومرد ذلك هو اني عندما بصعت الاوبرا ، اعتمدت بالدرجة الرئيسة على نظام المقام في النص الموسيقي لها . وفي خيالي الابداعي « ١٩٣ » ، ويضيف قائلا : « ... ان مقام (سيكاه) له اهمية عاطفية غنائية ، ونظرا فانتى الجا الى هذا المقام ، لدى موسقة مشاهد الحب في اوبراتي . وعندما يتوجب التعبير عن الظلم الذي يتعرض له الشعب ، على ايدي الطبقات « المستغنى » / بكسر الفاء المستغنى المستبددة ، فانتى استخدم مقام (الجهاركاه) . وهناك مقام (رست) الذي يحمل طابعا رجوليا ، فرسا . ويتميز بروح نقاشية » « ١٩٤ » .

يقول فريدون شوشينسكى ، وهو باحث موسيقي ، في كتابه (موسيقيو آذربايجان لشعبيون) : « ... كان عذير حاجي بكوف يقيم المقامات تقريبا صانها وعائيا ، وكان يرى في لغتها تعبرا عن اعاني الشعب وشعبه » . ونفسائه ، وثقته الكبيرة بالاستقبال ، ومن المعروف ، ان الملحن الكبير قد ألف اوبرا (ليلى ومجنون) لى تعتبر الحجر ، لاساس لاوبرانا القومية . على اساس المقامات وهذا العمل اعني بقيت لدى استفادة عذير حاجي بكوف وبراعة كبيرة ، من الموسيقى الشعبية . وكان عذير حاجي بكوف يكرر توصية الملحن الشباب بتناول المقامات العبة التي تصطلح بنور كبير جدا في تطوير الموسيقى الاذربيجانية . بعناية ، والعمل على العبادلة دون ضياعها « ١٩٥ » .

واسرت البذور التي زرعها عذير حاجي بكوف ، ونشا على يديه ، وبعده ملحنون حققوا نجاحات كبيرة في هذا المجال ، مسترشدين بنظرات حاجي بكوف حول شعبية الثقافة والموسيقى « فقدموا » ، بل ما قدموا من اعمال موسيقية ، اوبرات وباليهات وسفونيات ومقامات سفونية تقدم وتعزف في العديد من الاقطار . فمؤلف (تكوت ليروف) (شسور) و « يياني شيرز » و (اوفشار) وغيرها ، مثلا ، تعزف في (بوسطن) بالولايات المتحدة ، و (لايزك) بلانبا ، و (مقام راسن السمفوني) لنيازي يعزف ، هو الآخر ، في اكثر من بلد .

والى جانب كل هذا وذاك ، يمكن ان نعزو احد اسباب نجاح اوبرا (ليلى ومجنون) الى الروح الموسيقية لشاعر الذي تضمنت به القصة المساوية من قبل لشاعر الفد محمد فضولي ، وهو شاعر قل من لا يحفظ له شعرا في تلك الربوع ، وغيرها من الاقطار الناطقة بالشركه « ١٩٦ » .

تقول الدكتورة (زمفرا صفروفا) : « ... ان اول عمل لفناننا الكبير عذير حاجي بكوف وهو اوبرا (ليلى ومجنون) بحث لدى فنانى العديد من لشعوب الرغبة في ابداع مؤلفات « مائلة » ولقد كانت مؤلفات الملحن الثالثة - وهي كوميدياته الموسيقية اوسع شهرة « ١٩٧٠ » . والواقع ان هذا التأثير المهم تعدى الموسيقيين الملحنين الاذربيجانيين الذين حذوا حذو حاجي بكوف فالفوا على غرار ما ألف ، الاوبرات والاعمال الموسيقية الاخرى - ففي

لي • فيفضلكم شرعت بلجين اوبرا (آنوش) وهي اول اوبرا ارمنية ، واستطعت ان اقوم بحزنها بمشاركة اثنائين الهواة في الكسندروبول • لدينا كان حاليا • عام ١٩١٢ • ١١٨ •

ان تمثال عذير حاجي بكوف الذي اقيم في مدخل مبنى الكونسرواتوار الاذربيجاني ، لايسط رمز لتقدير يستحقه • من قبل شعبه الذي خاطب وجدانه • وعبر عن تطلعاته • وترنم بامنياته • وقدم له الكثير من العطاء • وتتألف اوبرا (ليلى ومجنون) من اربعة فصول تتضمن ستة مشاهد • تصاحب الاوركسترا السمفونية عرضها • مع عزف احادي على التار يتخلل العرض فسي بعض المواقف •

عام ١٩١١ وضع الملحن الجورجي المعروف (ساشا / الكسندر / اوغانيزا شيلي) / ١٨٨٩ - ١٩٣٢ / اوبرا (فرهاد وشيرين) على اساس منظومة الشاعر • نظامي كنجوي (/ القرن الثاني عشر / • بالتعاون مع الملحن الاذربيجاني (جلاله قاز ياغدي) • وكان للاوبرا الرائدة (ليلى ومجنون) تأثيرها على • فرهاد وشيرين • • ويمتدح (ارمين تيكراياني) • مؤلف اول اوبرا ارمنية وهي اوبرا (آنوش) بهذا التأثير • هو الآخر • وهو القائل • مخاطبا عذير حاجي بكوف في مذبذبة تكريمية اقيمت له في باكو بمناسبة عرض اوبرا (آنوش) فيها عام ١٩٣٩ : • • • ان النجاش الكبير الذي احزنه اوبراكم (ليلى ومجنون) والتي عرضت لأول مرة في عام ١٩٠٨ • كان بمثابة الملهم والمضجع

هوامش

- (١٠) المصدر نفسه •
- (١١) المصدر نفسه •
- (١٢) فرهاد قرايف • اول اوبرا في الشرق • جريدة (الادب والفن) ٣٠ كانون الثاني ١٩٦٨ • العدد (١٤٦١) ٣ •
- (١٣) عذير حاجي بكوف • الشعبية في الموسيقى • مجلة الثورة والثقافة • ١٩٣٩ العدد ٥ ص ١١١ • ١١٢ •
- (١٤) المصدر نفسه •
- (١٥) غريغور شوشينسكي • موسيقو اذربيجان الشعبيون • باكو ١٩٧٠ ص ١٤ •
- (١٦) من شعراء القرن السادس عشر • علي ونوفي في العراق • مدحون في كربلاء • نام في ثلاث لغات هي التركية والفارسية والعربية بعد من اساطير الشعر التركي •
- (١٧) زمفيرا صفروفا • رشاد نوري وكوميديات عذير حاجي بكوف جريدة (الادب والفن) ٢٤ تشرين الثاني ١٩٧٠ • ص ٣ •
- (١٨) ابراهيم بدل بكلي • حبة دائها • فتية دائها • جريدة (الادب والفن) ٣٠ كانون الثاني ١٩٦٨ • العدد (١٤٦١) ٣ •

- (١) وهي دار الاوبرا المعروفة التي ائت عليها التيران جميع حريق نشب فيها قبل بضعة اشهر •
- (٢) اصغر اول جريدة في اذربيجان وهي جريدة (الكنجي) عام ١٨٧٥ •
- (٣) جليل محمد فول زاده • مؤلفاته • باكو ١٩٦٧ • ج ٢ • ص ٣٨٥/٣٨٤ •
- (٤) تاريخ الادب الاذربيجاني • باكو ١٩٦٠ • ج ٢ • ص ٣٧٣/٣٧٢ •
- (٥) الانسكلوبيديا الادبية الموجزة • موسكو ١٩٦٤ • ج ٢ • ص ٢٣ •
- (٦) عرض فلم لاجدي كوميدياته الموسيقية في العراق •
- (٧) دائرة المعارف الموسيقية الكبرى • الطبعة الثالثة • موسكو ١٩٧٠ • ج ٥ • ص ٦٣٦ •
- (٨) آلة وترية شعبية شائعة في اذربيجان وجورجيا وكرمينيا وايران •
- (٩) ابراهيم بدل بكلي • حبة دائها • فتية دائها • جريدة (الادب والفن) ٣٠ كانون الثاني ١٩٦٨ • العدد (١٤٦١) ٣ •



حياة وأعمال المخرج الألماني أروين بسكاتور

ترجمة : عبدالله جواد

PISCATOR ERWIN

وكنهم كانوا يطلقون الرصاص كرجل واحد
كنهم ماتوا كلهم ... انهم الآن صامتون ...
متجملون .

وقد نرسل الى جبهة القتال عام ١٩١٥ في الفيناندره
ومن ثم ارسل الى المسارح العسكرية المنتشرة في كل
مكان من جبهات القتال وقد تعرف هنا على احد رجال
المسرح الطليعيين القادمين من برلين واسمه

Wieland Herzfelde وصل الى برلين عام ١٩١٨ ولاول
مرة هنا تحقق من انه لا يمكن ان يبقى الفن بعيدا عن
الصراع السياسي والاجتماعي وقد استفاد من تجاربه
المسرحية السابقة وخاصة في مونكو وفي مدن اخرى وكذلك
من عمله في مسرحية « الفويزك » لبوخس كما اخذ من
اشتراكه في الحرب والثورة السوفيتية ، كل هذه التجارب
صهرت فيه واخصيته لينيلور الى شيء جديد .

اما في سنة ١٩١٩ فقد وضع (١) K.H. Martin

على مسرح Tribune في مدينة برلين مسرحية

نوردية تدعى Wandlung للكاتب (٢) E. Totter

اما في سنة ١٩٢٠ فقد أسس الشباب بسكاتور مسرحا

في مدينة Königsberg اوردان يعرض عليه

مسرحية لتولر غير انه قدم مسرحيات لـ سترنبرج (٣)

وفيدكايند (٤) وسترنهايم ولم يدم بهذا المسرح الزمن

اذ انه اغلق ابوابه . وقد عاد على اثر هذا الحادث الى

برلين ليقدم مسرحيات ذات طابع عمالي ومن هذه الاعمال

مسرحية « الاعلاء » لغوركي سنة ١٩٢٠ وقد استخدم في

عرضه المسرحي حتى القاعة للمسرح وجميع الاماكن التي

يعتبر من أهم الرواد الذين نوجسوا ودعموا المسرح
السياسي في ألمانيا ، ولد من اب قس يروتستانتي ترجم
الانجيل وان اجداده أيضا يتصفون بهذه الصفة (القس)
او أنهم من التجار . وقد عاش في حد عامه الخاص في
منطقة ريفية الا انه بعد ذلك انتقل مع والديه الى مدينة
(ماربورغو) وعاش هناك في مدينة كنيبة بين العمال
واصحاب الحرف والبرجوازيين الصغار وفي هذه المدينة
اكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة ، ولهذا لا تعجب
من كون عائلته احست بالمرارة لتصميم الشباب لان يكون
مثلا وخاصة الجدة حيث انه كان متدينا وزواعا . ومع
هذا فقد اصر بسكاتور على فكرته وسافر الى موناكو
لينظم الى مدرسة للتشكيل واسمها « كونك » وفي نفس
الوقت كان يصفي الى اساتذة الجامعة في مادة العلم
للمسرحي . وكذلك اشتغل في مسرح هوفشير دون مقابل
وهنا انفجرت الحرب العالمية الاولى وقد كتب في كتابه
« المسرح السياسي عام ١٩٢٩ » : -

« لقد ابتدأت حياتي الحقيقية في اليوم الرابع من
شهر آب ١٩١٤ » .

وبالفعل فان تلك الايام العصيبة جعلت من هذا
الشباب الذي بلغ العشرين من عمره شاعرا بالمسؤولية
واعية وجوده كإنسان . وقد كتب في ذلك الوقت ايضا
قصيدة مؤثرة وهذا جزء من ابياته الاخيرة : -

الآن يجب ان تبكي يا امي - ان تبكي

لانك قلت : بانتي قد مت في المعركة

تذكرني بالجنود الصليين كالرصاص

Trozalledem وهذا العرض تعاون في اخراجه
Gasbarra إلى حين الوجود كل من الخراف سبب
 وبسكاتور وعرض آخر تم في سنة ١٩٢٤ وكان هذا
 لآخر ما هو الا تجميع (مونتاج) لخطب لاصليسة
 وموضوعات مأخوذة من الصحف واعلانات جدارية وصور
 وافلام للحرب ونزوة الشخصيات التاريخية وقد اجاد
 بسكاتور ببراعة في عرض الحقائق السياسية والعناية
 بخطط موحد ذي حيوية وطاقة اخادة وفي قالب فني لا
 يرقى اليه التمثل

ومن هذا كله نتج لدينا عمل مؤثر حيث ان الثناوب
 بين العمل الدرامي للممثلين والعرض السينمائي يتم
 في وحدة متجانسة، حيث اننا نرى على المسرح الشخصيات
 وهي تمنح الاوسمة من قبل الرايخستاغ وبعد هذا
 نشهد نرى مباشرة فلما يصور لنا الحرب ومئات الاموات
 والجرحى وهذا الاتهام يصل الى قلب المشاهد ويهز
 لسانه ومشاعره *

وكان على بسكاتور ان يتجاوز المسرح الاعتيادي
 المتعارف عليه ، وللولصول الى هذه الغاية كان عليه
 ان يبحث عن وسائل اخرى اخراجية في سبيل ان يضع
 على المسرح نصا جديدا هو : **Paquet** بعنوان
Sturmfront في سنة ١٩٢٦ غير ان هذه الوسائل
 الجديدة لم تكن تمنحه الى حد ما ، ذلك لان عرض
 لهذا النص المأخوذ من اسطورة والتي هي في نفس الوقت
 عرض لشخصيات سياسية مهمة كانت بحاجة الى وحدة
 بين وقائع الاسطورة من جهة ومن جهة اخرى الحياة
 الخاصة لهذه الشخصيات وبالإضافة الى هذا كله كون
 كل شخصية استخدمها كرمز ، وفي نفس العام من
 سنة ١٩٢٦ قدم مسرحية (اللصوص) لشللر وكان
 تقديمه لها بعد في ذلك الوقت مظاهرة طليعية لم يسبق
 لخرج ما ان اقدم على اخراج نص كلاسيكي كذلك . وقد
 اثار هذه التجربة الجديدة في الاخراج كثيرا من
 الجدل والنقد الطويل الذي كان له ابلغ الاثر في
 الآخرين ان ينظروا الى قضايا المسرح نظرة جديدة *

وقد عالج بسكاتور نص شيللر ليجعل منه نصا
 يتماشى ومقتضيات اللحظة الحاضرة وكان عمله هذا
 خرق صرح الافكار المؤلف ؛ فعل سبيل المثال ان بسكاتور
 اضعف شخصية الثوري المندفع بثورته بسبب شخصي
 وهو **Karl Moor** لحساب الشخصية الثورية الاخرى
Spiegelberg التي تؤمن بالنظام والتي
 تشو لايمانها بالثورة *

ان هذا العرض اظهر لنا مشكلة جديدة وهي :
 هل بإمكان المخرج ان يتلاعب بالنص ؟
 وان تلاعب بسكاتور هذا بنص الشاعر شيللر يضع
 امامنا امرين مهمين : -

يمكن ان يستفيد منها ، الا ان هذه العروض واجهت
 انتقادات حادة حتى من الاوساط ذات الميول اليسارية ،
 وبالرغم من ان بعض هذه العروض كانت مقبلة الى حد
 ما لكنها تفتقر الى ما هو فن . ولم يكن كل الحق بجانب
 الانتقاد اذ ان بسكاتور كان في اعماله هذه يبقي الوصول
 الى شكل جديد في العرض المسرحي وان الطريق الذي
 سنكده ليصل الى ما ينبغي كان ضروريا ، وقد امتازت
 جميع اعماله في برلين بهذا الطابع الجديد ، اعني اعطاء
 شكل جديد في العرض المسرحي *

اما في سنة ١٩٢٣ فقد اخذ على عاتقه ادارة المسرح
 المركزي في برلين متعاوناً مع الكاتب : **H.J. Rehfisch**
 في تقديم مسرحيات لغوركي ورولان وتولستوي ،
 وما هو جدير بالذكر اخراجه لكل من مسرحية
 (البرجوازي الصغير) لغوركي و (قوة الظلام) لتولستوي،
 واتجه في اعماله هذه نحو الطليعية حيث انه في هذه الفترة
 وضع نصب عينيه في اخراجه للمسرحيات المذكورة اعلاه ،
 الحقيقة والواقع في كل ما يتعلق في عرضه المسرحي من
 ديكور وحركات تمثيلية (مهم) *

وفي خريف سنة ١٩٢٤ ترك بسكاتور للمسرح المركزي
 في برلين ليقدم في نفس العام مسرحية **Fahnen**
 لـ : **A. Paquet** وان هذه المسرحية تتناول بمسائل
 شيكاغو اثنا عشر ابراهم وعصاهم كالحصول على حق العمل
 (٨) ساعات يوميا ، وان هذا الصراع يؤول بالفشل
 لتفاهم الفساد وتدخل البوليس وكذلك لقلة عدالة
 رجال القضاء . ولما كان النص ينطوي على طبيعة وقائية
 روائية ولتقوية هذه الصفة - الواقعية - في النص
 استعان بسكاتور بعرض صور مؤثرة حقيقية ودراماتيكية على
 الشاشة يتلائم مع سير الحوادث المسرحية ولاول مرة
 يستعان بالسينما في العمل المسرحي لتقوية هذا الاخير
 وجعله اكثر دراماتيكية *

وبهذا العرض اخذت مكانة بسكاتور كتثبت
 اكثر في برلين وخاصة من ناحية المسرح التعليمي - اذ
 صبح تسمية - وان بريخت قد عالج هذا اللون لكن
 بعد الان من الناحية الادبية - غير ان بسكاتور وضع
 هذا اللون من الادب موضع التنفيذ اي من ناحية الاخراج
 والتكنيك *

في ١٢ تموز ١٩٢٥ عرض عملا اخر في برلين وهذا
 العمل ما هو الا مظاهرة سياسية وهي كعرض لمركبة :

أولاً : - ان المخرج أصبحت له شخصية مستقلة تتصرف وفق ما تراه صحيحاً .

ثانياً : - ان المخرج تجاوز النص المكتوب واخذ يجرب ويطبق على هواه مختلف الاشكال على المسرحية التي يقوم باخراجها .

وطبعي ان مثل هذا الاخراج لهذه المسرحية لم يعد مثالا دائما يحتذى به ، اذ لو تعمنا النظر في الامر فان العمل الفني لا تبقى له قيمة ولم يعد هناك من اساس وقيم متوارثة للكتابة بخصوص المسرحية .

ومع هذا فان اخراجه هذه المسرحية وبهذا الشكل اراد ان يثبت لنا بان بالامكان ان نتبعد عن الجور المدرسي المتعارف عليه في اخراج المسرحيات الكلاسيكية ولكن هذه المسرحيات على مستوى معالجة المشاكل الالمانية وان تواجه هذه النصوص الالام التي يعانيها الانسان الحديث .

في آذار ١٩٢٧ قدم بسكاتور على مسرح Volksbühne Gewitter مسرحية Über Gottand Ehm Welk وهي مسرحية تدور حوادتها في سنة ١٤٠٠ عن قرصان ثائر Klaus Störtebecker وقد ارتأت ادارة المسرح ان تعالج المسرحية من وجهة نظر الطبقة العمالية والفقراء من الناس ، وقصد ركز بسكاتور على هذه العبارة الموضوعية تحت عنوان الكتاب والتي تنص : ان هذه المسرحية لا تجري حوادتها فقط عام ١٤٠٠ ، وعلى اساس معنى هذه العبارة اراد ان يبين اخراجه المسرحي لهذا النص . وفي سبيل الوصول الى ما يريد حشد طاقات وامكانيات هائلة . وفي عرضه للمسرحية وفق في جمع الماضي والحاضر في آن واحد مما هن نفسية الجمهور اثناء تسلسل حوادث العمل المسرحي ، مثال ذلك انه عرض فلما لشخصيات المسرحية وهي تمشي باتجاه الجمهور وفي نفس الوقت تتغير ازياءها وتفتحها مصورا بذلك المسيرة الثورية للانسان عبر العصور .

وقد استطاع ان يكون لدى المشاهد الشعور باحقية الثوار والثورة عبر العصور التي عاشوها حتى يومنا هذا . وقد كسب الى جانبه بهذا العرض جمهور المشاهدين وكذلك رجال المسرح غير ان ادارة المسرح التي يعمل لحسابها لم تكن راضية عن اخراجه .

لذلك اثنان بسكاتور فكر في ان يجعل مسرحا اخر تكون ادارته بيده وقد اوجد فضائه في مسرح Piscatorbühne

الذي كان افتتاحه في الثالث من ايلول عام ١٩٢٧ . وكان يؤمل في ان يكون مسرحا حديثا مجهزا بأحدث الوسائل .

والتحقيق هذا المشروع تناقش مع المهندس المعماري (٧) Walter Gropius الا انه لم يصل الى نتيجة معه ولكن من جهة اخرى استطاع ان يحصل على

مسرح اخر وذلك بفضل مساعدة الممثلة الكبيرة وهي : T. Durieux (٨) ذلك هو مسرح Nollendorflatz

وفي نفس عام ١٩٢٧ افتتحة بمسرحية Rasputin للمؤلف الروسي A. Tolstoj وهي تصور قصة الثورة الروسية .

وقد اراد بسكاتور ان يخرج هذا النص على اساس انه قطعة من قصة الكون : اي مصير اوربا من عام ١٩١٤ الى ١٩١٧ وفي هذه المسرحية ايضا استعان المخرج بالمستندات التاريخية المضبوطة جدا والتي هي في الحقيقة القاعدة الاساسية للمسرحية .

وهنا نجد ان العرض السينمائي وعمل الممثل جاء ليتوحد بصورة منسجمة لا يرقى اليها النياز او التفكك وكذلك من ناحية الالفاء للممثلين الذين كانوا من خيرة الفنانين ذوي الكفاءة والمعرفتين آنذاك ، ويمكن القول عن هذا العمل بأنه كان تجربة متازة . وفي سنة ١٩٢٨ افتتح مسرح Piscatorbühne مسرحية Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk

وقد استفاد من هذه المسرحية برخت فيما بعد وذلك الوجود القديم الملحمة فيها ولو ان هذه القيم كانت من اخلال النص ومن طرف بيده : -

الجندي شفايك اثناء بحثه عن فرقته وهو تائه لا يدري اين يضع قدمه لكي يصل الى ما يريد - يحتاج الى تقنية مسرحية تساعد اعطاء هذا الشعور الى الجمهور وقد قام بسكاتور بتهيئة هذه الوسائل فكان يبدو - الجندي شفايك - كما لو ان بساطا يدور به وعلاوة على هذا فقد بسرع الممثل الذي قدم هذه الشخصية فساعد كثيرا على ابراز الدور .

ان مسرحية شفايك ارسيت دعائم شهرة بسكاتور ونظرا لكثرة الجمهور بقيت هذه المسرحية تعرض لغاية صيف ١٩٢٨ ولكن بسكاتور اراد ان يقدم مسرحية اخرى قبل انتهاء موسم عرض مسرحية شفايك واهام هذا الامر استأجر مسرحا اخر هو : Lessingth

وعرض عليه كوميديا ساخرة تدعى Kunjunktur للمؤلف (٩) E. Lania في الثامن من نيسان عام ١٩٢٨ وهي عرض للصراع السياسي الذي يدور حول الحصول على البترول لذلك وجب على بسكاتور ان يستخدم التقنية والتذكيرات وغيرها ليحصل على نفس البيئة التي تجري فيها حوادث المسرحية .

وفي نفس الوقت عمد بسكاتور الى تأسيس مسرح تجريبي في مركز مهم من المدينة وقد قدم مسرحيات عدة فيه .

ومراقبة هذين المسرحين ولدت لدى بسكاتور متاعب جمة وخاصة من الناحية المالية بالرغم من اذحام شباك التذاكر على مسرحية شفايك .

وفي عام ١٩٣٦ سافر الى روسيا حيث اشتمل هناك طويلا في فلم مأخوذ عن قصة روائية للمؤلفة (١٠)

شيئا جديدا إلى المسرح الألماني الحديث . ومع ذلك
اخرج كثيرا من المسرحيات نذكر منها : ديمون ليونجر (١٩١٩) ،
ومسرحية The love of Four Colonels : ١٩٧١ :
Ustinov حب الكولونيلات الأربعة : مسخوف
ولندرو وكس والاسد لبرنارد شو : W Faulkner
مسرحية Requiem for a Nun وقدم أيضا
مسرحية ماكس فريش وسارتر وبيرناندلو في مسرحيته
[كما تريدني] وكان في كل أعماله الأخرائية يرجع
دائما إلى تجاربه السابقة في المسرحيات والثلاثينيات
ولكن في أعماله هذه التي تنحصر عام ٥٥ - ٦٠ لم يصف
- كما اسبقنا - شيئا إلى المسرح الألماني الحديث .

- (١) مخرج ومدير مسرح ومخرج وسارتر وسينجاني سينجاني الألماني
K.H. Martin ١٩٤٨ - ١٩٨٩
(٢) شاعر وكاتب مسرحي الألماني ١٩٢٩ - ١٩٩٣ :
E. Toller
(٣) ولد في ستوكهولم ١٨٥٩ - ١٩١٢ وهو كاتب مسرحي
سويدي : Strindberg
(٤) كاتب ومؤلف وممثل ومغني مسرحي ألماني ١٨٦٤ - ١٩١٨
Wedekind
(٥) مؤلف مسرحي ألماني ولد في برلين ١٨٩١ ونوفي في
H.J. Rehfish

- سويسرا ١٩٦٠
(٦) كاتب وشاعر ومؤلف مسرحي ألماني ١٨٨١ - ١٩٤٤ :
A. Paquet
(٧) مفكر ونقاد فني وكاتب ألماني ولد عام ١٨٨٣ :
(٨) معطلة سينمائية ومسرحية ألمانية ولدت في هينا
Thil. Doreux
(٩) كاتب قصص وممثل ومؤلف مسرحي وكذلك دكتورست
نيساوي ولد في أوكرانيا سنة ١٨٩٦ .

L. Lania
(١٠) مؤلفة ألمانية ولدت عام ١٩٠٠ وهي كاتبة للرواية - ثور
الصيدان الألمان في سانتا باربارا - .

Anna Seghers
(١١) كاتب قصص ومسرحي وشاعر ألساني ولد في لاوتنول
١٨٩٥ ونوفي في سويسرا عام ١٩٥٢ .
(١٢) ماكس ارش : مؤلف مسرحي وكاتب قصص سويسري
ولد سنة ١٩١١ -

(١٣) ليميتك : كاتب قصص ومسرحي ١٧٢٩ - ١٧٨١ -
(١٤) تيسو وليامز : كاتب مسرحي وسينادست أمريكي ولد
عام ١٩١٤ .
(١٥) طارلون برانكو - ممثل سينجاني ومسرحي أمريكي ولد
من عائلة فرنسية الأصل عام ١٩٢٤ .
(١٦) بوختر : مؤلف قصص وكاتب مسرحي وعالم طبيعيات
ألماني ولد في ألمانيا ١٨١٣ ونوفي في زيورخ ١٨٢٧ .

(١٧) أوستينوف : ممثل مسرحي وسينجاني وكاتب مسرحي
ومخرج سينجاني ومسرحي وكاتب سيناريو إنكليزي ولد عام ١٩٢١ .
القاتل منشور في الموسوعة الإطالية لسينجاني والمسرح
ولد كتب بقلم : Herbert Jhering وهو ناقد
مسرحي ألماني ولد عام ١٨٨٨ ولد استفاد هذا في كتابته
للقال من كتاب إسكانور -

Das Politische Theatre. Berlino 199.

ترجم مقال عن الإطالية : عبد الله جواد

Anna Seghers : وكانت هذه معروفة ببراعتها في كتابة
الروايات التي تنصف بالواقعية الاجتماعية . وعمل
في الوقت نفسه بالإضافة إلى النسخة باللغة الألمانية ،
نسخة أخرى باللغة الروسية وكان هذا بمساعدة المخرج
M. Doller . أما قصة الفيلم فهي تروي لنا اضطراب
صيادين المان عن العمل إلا أن هذا الاضطراب تعظم
بإلقاء القبض على الصيادين المضربين ورميهم بالرصاص .
إلا أن الناس قاموا بمظاهرات عنيفة عند تشييع الضحايا ،
غير أن لفلم قد انقل ببعض المشاهد مثل المشهد الذي
يجري في الحانة أو في الأزاد ويدون هذه المشاهد طبعاً
يصبح الفيلم أكثر خفة في تسلسل الحوادث . أما عن
بداية الفيلم فقد كانت ذات حيوية ملحمة أخاذة وكذلك
نهائيه حينما يشيع القتلى على شاطئ البحر وكذلك
مشهد الصراع الدامي الذي يجري في القبرة .

عاد إسكانور ثانية إلى الاتحاد السوفيتي حينما
تسلم هتلر زمام الحكم في ألمانيا ومن ثم جاب بلدان
أوربية كثيرة وهي : هولندا - بلجيكا - فرنسا -
ألمانيا . حيث تلقى فيها سلسلة من المحاضرات ومن ثم
استقر في باريس حيث وضع في الجامعة الألمانية كثيراً
من السيناريوهات ولو لا مساعدة (١١) A. Neumann
لما استطاع أن ينمها وقد وضع سيناريو لفصصة
(السلم والحرب) لنولستوي . ولغرض أن يضعها
في فلم سافر سنة ١٩٣٨ إلى نيويورك . لكن اندلاع
الحرب العالمية الثانية جعله يترك هذا المشروع جانباً . إلا
أن إسكانور بقي في العاصمة الأمريكية حيث أسس
مدرسة للتجميل وإسمها : -

"The Drammatic Workshop"

« المدرسة الدراماتيكية التجريبية » .

وكانت هذه مدرسة صغيرة في البداية إلا أنها
أخذت تتسع إلى حد أصبح فيها ستون مدرساً في مختلف
المعروف وتحتضن من : تسعة إلى ألف طالب . أما
المواد التي كانت تدرس فيها فهي : - كتابة المسرحية ،
الخراج ، التمثيل ، الديكور وملحقاته (الأكسسوار) -
الإضاءة - الراديو - التلفزيون وبمعنى آخر أن هذه
الاستوديو كان يدرس جميع المواد التي تخص العروض
بجميع أنواعها . وكان هدف هذه المدرسة بالدرجة
الأولى هو التعليم من خلال التجربة وعلى هذا الأساس
فقد استطاع إسكانور أن يضع تحت تصرف طلابه
مسرحين : الأول ويسمى بثمالة مشاهد والآخر يسمى
الف مشاهد . وقسمت من عليهما مسرحيات طلابية
وتجريبية وفي نفس الوقت قدمت مسرحيات بصورة
منتظمة إلى الجمهور ومن هذه المسرحيات نذكر : -
الذباب لسارتر ، الملك لير لشكسبير وقدمت أيضاً
مسرحية ماكس فريش (١٢) وليسنك (١٣) ومن هذا
العمل المسرحي Workshop تخرج المؤلف المسرحي
شعروف نيسو وليامز (١٤) والممثل مارلون براندو (١٥)
وحينما عاد إلى ألمانيا لم يستطع إسكانور أن يعطي

مسرحية شعرية لمدني صالح

نقد : طراد الكبيسي

تقديم :

عندما يكون لدى الكاتب . موضوع يحتاج التعبير عنه . هل ينبغي أن يبحث عن الشكل الاسمي ؟ هذه بديهية وليست مشكلة . المشكلة تكمن . فيما اعتقده . في الشكل الاسمي . ما هو ؟ في المسرح مثلا . ا يكون الشعر ام النثر هو الشكل الاسمي ؟ في مسرحية (مسافر ليل) لصالح عبد الصبور وهي من المسرح الحديث (اللامعقول) يعتقد ان الشكل الاسمي هو الشعر . وانا لا اري ذلك . الشكل الاسمي للتعبير الدرامي . في رأيي . هو الشكل الاكثر ملاءمة للتعبير عن الموضوع * وقد يكون - على هذا الاساس . الشعر . وقد يكون النثر . هو الشكل الاسمي . اي الشكل المتجاوب تجاوبا صادقا . ومؤثرا مع الحدث . وفي (بقايا التجربة) مسرحية الاستاذ مدني صالح . وقد اختار لها . الشعر وسيلة للاداء . ا يكون الشعر هو الانسب للتعبير . والاكثر تجاوبا ام ان الكاتب انتحل الشعر أسلوبا لها . مع ان النثر قد يكون اكثر ملاءمة لها ؟

منذ البداية (الفصل الاول) يضعنا المؤلف امام شخصيتين بمزاجين متناقضين : عصبي ينفعل بلا مبرر عقيم (سلوى) - وهادي . هدوءا يبعث على الاستغراب والنفور (اباد) * يعني اننا منذ الفصل الاول . في حيرة ما سوف نقرأ . ذو نشاهد (لو قدر لهذه المسرحية أن تمثل) هي مأساة ام كوميديا - وهذا يعني ايضا . ان الموضوع الذي يفترض في المسرحية وخاصة في الفصل الاول منها . والذي سوف يحدد مسار المسرحية . غير متوفر . ثم يبدأ الحوار . ميلا عن الشتائم تصبها البطلة على رأس البطل ودون سابق ايضاح :

انت وغد .. انت وغد

انت طفل لا ابائي عنيد

انت لا تسمع الا ما تريد الخ .

وبين الشعر والاستلطاف . نجد اننا امام نبرة يحاول ان يروضها . مروض . من خلال علاقات غائبة . وجود في تطور الشخصيات - يعني هذا عبارة اخرى .

آراء نقدية حول

مسرحية بقايا التجربة

اني العدد الخامس من - المسرح والسينا . نشرنا مسرحية شعرية للاستاذ مدني صالح بعنوان - بقايا التجربة . وقد تفضل بعض الاخوة الاستاذة لي ابداء ملاحظاتهم النقدية حول المسرحية بمقالات نشرها هنا . والمجلة تفتح صفحاتها لكل الآراء بحرية كاملة الا انها تسمح لنفسها بتسجيل اشارة تعلق ازاء بعض الاحكام الخطمية التي ترد في مقالات النقد . ومثل هذه الاحكام بقدر ما تبدو سريعة ومنطقية بقدر ما تؤثر على مجمل النقاد الوجيهة في المسمون النقديين . وكما قال ذهينا اليه ما جاء في مقالة الاستاذ طراد الكبيسي :-

- من هذا يظهر لنا ان الموضوع ليس جديدا . بل مكرورا لس القصص الشعبي وقصص اوائل هذا القرن . ولكن مع ذلك . ليست هذه هي المشكلة . فقد يكون الموضوع ميتا . والكاتب يبعث فيه الحياة مجددا . وهذا الكاتب اقله ليس مدني صالح على اية حال انه خلو من أية مدرسة ويجعل كما يبدو من هذه المسرحية اسسط قواعد البناء المسرحي .. الخ .

ورأينا في هذا الحكم القاطع والنهائي على الكاتب من خلال عمل واحد هو انه يبحث شعورا سلويا لدى القارئ . ازاء المضمون النقدي ككل . ومع ذلك لان المجلة تشكر الاخوة الاستاذة لما يقدمونه من دعم لموضوعاتها باهتمامهم وحنانهم لها .

امرأة واحدة ، مهما كان اسمها ، وما يجذب الرجل اليها ، إنما هو انطاش في الصحراء ، محض حياة وكفى ، حياة بلا نون ولا شغل .. محض حياة ، كما يجبرنا بذلك الاصداء :

فانسيا لا تذكر شيئا وعيشا توبه وصف وتخليد وتشكل لها محض حياة .

من هذا يظهر لنا ان الموضوع ليس جديدا ، بل مألوف في العصر الشعبي وفصل اوائل هذا القرن ، وليس مع ذلك ، ليست هذه هي المشكلة ، فقد يكون الموضوع عينا ، والادب يبحث فيه الحياة مجددا ، وهذا ادب ، لكنه ، ليس عددي صانع على اية حال ، انه حو من اية حيارسه ، ويجهل - لما يبدو من عبثه المسرحية - بسط قواعد اينده المسرحي ، وهي : تحبكه مثلا (يجب ان توضح الموضوع) ، ذلك ان الانسجام بين الموضوع والحبكة غير متحقق ، وغير مقنع .

حقيقه قد يكون الماضي تغييل الوطاة على ضمير الانسان ، ولكن الماضي اندي هو مجموعة الافكار والتجارب والخبر ، قابل لان يتغير اذا ما تغيرت ظروف الانسان ماديه والاجتماعيه - و (سلوى) التي تغير وضعها مع (اباد) والذي هو على استعداد لان ينسى كل شيء : بل غير مستعد لان يسمح اي شيء عن ماضيها ، قد اناح لها كل افترضه لان تنسى هذا الماضي ، خاصة اذا كانت حياة الانسان من نوع حياة (سلوى) : شرب ، ولهو ، وموسيقى ، ودخان ، وداد .. ان وضعها حياقيا كهذا ، لا يسمح اساسا بظهور الاشباح والاصداء ، تلك الاقنعة التي يرمز بها الكتاب ماضي المرأة ، وللتقاليد الاجتماعية ، لتي تأسر الفرد ، وتضعه دائما في مواجهة حقيقته كلها .

ان مدني ، في الحقيقة يقدم لنا (رواية) خالية من اي وعي تاريخي ، وحضاري ، وتفتقد الى الحدث الدرامي . كما تفتقد الى التصوير الدرامي لهذا الحدث ، لوافترضنا ان ما قصه علينا يشكل حدثا من نوع ما .. ذلك ان ابرز ما يميز المسرحية هو الصراع ، او هو جوهرها - والصراع الذي تخيل للكتاب انه قائم بين الماضي والحاضر ، او بين المجتمع والفرد ، لم يكن صراعا دراماتيكيا ، لقد كان نوعا من الانفعال السطحي ، والمواقف المودرنية الساذجة . مثلا ان المؤلف كان طوال المسرحية ، يحاول ان يقدم قناعاته الخاصة ، وفلسفته في الوجود والاشياء على المسرحية ، وعلى لسان الشخصيات ، اي انما كنا نشعر طوال المسرحية ، ان (اباد) هو مدني صانع مميز بأفكاره واورائه عن الآخرين ، وليس شخصا آخر ، نمطا اجتماعيا ، يمكن ان نجده هنا او هناك . وهذا يضاعف من قناعتنا بعدم الاقتناع بمثل هذا النمط المسرحي . اي انه يبدو لنا ، كأننا غير موجود فعلا في الحياة الحقيقية .

ونرجع الى ما ابتداء .. اول هذه المقالة ، حول الشكل - وما دام الكاتب ، يختار الشعر اسلوبا تعبيريا

ان صيحه الاب ديماس لابنه : ليكن الفصل الاول في المسرحية التي تكتبها وضعها . ضرب بها عرض الحائط . واجو اندي ينبغي ان يكشف اهم القاري ما سوف يقرأ : مضمون بالفيديو ، رغم الميل الى الاعتقاد بان ما سوف نقرأ ، مسرحية من نوع تلك التي (تبحث في قواعد السلوك الاجتماعي) . يعني ان التفاوض بين سلوك الشخصيتين ، ووجود الاصداء التي تسميها (سلوى) ولا يسميها (ايساد) والتغلب في مزاج سلوى ، يبعث على انخساع . باننا امام مشيئة اجتماعيه . ولان ما هي ؟ ما نوعها ؟ ما حيكها ؟ ذلك ما لا نستطيع الا ان نعرضه انتراضا . وهذا في الفصل الثاني ، انهم ، لا يخصص من نور باحت . حيث يبرر لنا نوع من الصراع الارني بين المرأة والرجل - (اباد) ينصر الى المرأة ، لاي امرأة اخرى ، ومجرد شيء تسمى الاشياء في بيته . بينما المرأة تصارع من اجل وجودها ، من اجل حريتها ، ولكنها لا تلبث ان تسقط منتحبة (ما سلوكك التي قد كتبتها عمرا ونورا) ذلك ان انهم اندي تعالج به القضية هذه ، وهم مثاني ، ذلك ان المرأة عبيدة والرجل فلسفه ادهر لاجلالا .

وفي الفصل الثالث نواجه شخصين آخرين (ناصر ونجاة) ماضيها او علاقتها نفس ماضي وعلاقة (اباد وسنوى) ولتنبها بلا ازمة .

وفي الفصول الثلاثة الاخيرة ، الخامس والسادس خاصة ، يتكشف الموضوع : فتاة زنت امها في غياب زوجها في حرب الشعب .. ونحملت هي غار الزنة هذا ، واضطرت الى دخول الدير هربا من نظرات الناس . وقضت فيه دهرها ميعنا . ثم جاء (اباد) الذي ، ربما كان هو الآخر راهبا في الدير نفسه ، لان المسرحية لا تفصح عن ذلك . ويتصل بها اتصالا جنسيا ، يضطرا ان بعدا الى الخروج من الدير ، والعيش معا كزوج وزوجة . او كمثيق وعشيقة ، ذلك ان المسرحية لا تفصح عن هذا ايضا .

ولكن (سلوى) مع وضعها الجديد ، تظل نحن تحت وطأة الماضي ، الماضي الملوث الذي يابى الا ان ينقص عليها حاضرها . وتلك ماساتها . انها تحمل خطايا لم ترتكبها هي . انها تطلب براءة من الماضي ، ولكن (اباد) يابى ان يمطيها تلك البراءة ، وذلك بان يسمح لها ، وذلك قائم على فلسفه خاصة به ، ذلك انه حو نفسه من سلطة الناس ، وسلطة التاريخ ، وفلسف الحقيقة ، فذا هي :

(ابله من يسال انني مزيدا

فوا ما يسفها الليل ووجد

يستزله النار وقد

وسفيه كل من يطلب حبا فوق نصف الشهر ، يوما) :

المرأة عنده مجرد انني ، مجرد (وعاء للصيد) فهي يحاضرها ، ووجودها مع آخر رجل ، تعني صفحة بيضاء جديدة . ذلك ان الرجل لا يطلب منها اكثر من ان تكون امرأة (اراضا) . فهي تبطل امرأة - انها (نساء) في

لموضوعه هذا ، فالسؤال الطبيعي : ما مدى توفيق الكاتب في التعبير عن موضوعه بالشعر ؟ هذا إذا افترضنا ان الشعر هو الانسب تعبيراً ، او الاثر علامة ، وضرورة لابرار القبة الدرية لحدث * . وسنؤجل صحة هذا الافتراض الى ما بعد الجواب عن السؤال الاول *

انه ابسط مفهوم الشعر المسرحي - كما نجده لدى كتاب المسرح الشعري ، هو ان المسرحية الشعرية ليس الشعر فيها قطعاً غنائية يمكن اقتطاعها دون ان يؤثر ذلك على مسار المسرحية ، كما نجد ذلك في المسرح الشعري العربي عموماً *

وليست هي بالدراما التي يصبح الشعر معها شيئاً لا أهمية له او مجرد زينة ، و ان يستوي الشعر والنثر - لان النثر في هذه الحالة اثر طبيعي *

المسرحية الشعرية - على رأي البيوت ، هي مزيج متعاقل متداخل من الشعر والدراما * اي انها كائن من نوع جديد * ومن وجد في نفسه طموحاً لان يكتب مسرحاً شعرياً عليه ان يستكشف قوانين نوع آخر من النظم ونوع اخر من الدراما *

ولكن ما الذي نجده في (بقايا التجربة) ؟ نجد شعراً ، ولا نجد درماً - كما قلنا * وشعر من نوع انتظم التركيب اندي تختل فيه الجملة اختلالاً وضعياً بحيث تفقد غالباً لا معنى لها :

١ - بلدي غير الذي كنا وكناه عشاء
ونوادي ألف آلاف وعارا في جدار
ونظي كل اثار اندجار
ونظي بشباب الكلب الملاي وعشاء السنين
ونخاف الناس والجيران كل الاقرين
ونفسي الابعدين
ونظي ألف آلاف وعارا
خشية الصديق وكى لا
يفرح الجيران انا مثلهم زيف ووهم
مثلهم في ودقة ظلال ان جاء النهار
ألف عار * * ألف عار (ص ٥٤)

٢ - ملا البر عوا

ضج يكي بعظامه بج ظلمه (٩)

٣ - انت وغدا لا يسوع

انت من قوتك الان على الحاضر حطت ضميرا (١)

انت من قوتك الان على الحاضر حطت ضميرا

وعلى ضعفي حررت مصيرا (١١)

من غناك الان من وفرة ما بين يديك

تقرر الماضي من قوتك الان على الحاضر حطت ضميرا

وعلى ضعفي شيدت امارات نفوذ وقصورا

اسقا صليت في رجلك واشتمت عيوني قلميك (١٢)

٤ - لا ولا نفزعك الاشباح تقطيع سيوف واصطكاكات
ذجاج (٩)

معنى كل هذا ان مسرحية مليئة (بالطرائف) التي انساق اليها الكاتب انسياقا * وراء الوزن ، أو وراء النفس الشعري الذي يعتقد انه يمتلكه [لاحظ مثلا ص ٥٩ - العمود الثاني] هذا بينما ابرز ما ينبغي ان يتميز به الكاتب المسرحي ، والمسرح الشعري خاصة . هو الوضوح ، والواقعية ، والتأثير على المستويين : الشعري والدرامي *

ان المسرحية الشعرية ذات تكتيك مضاعف ، وبذلك تتميز عن النثرية : تكتيك الشعر ، وتكتيك الدراما *

لكن اما وقد فشل الكاتب في تقديم دراما ، فطبيعي جدا ان يفشل في التعبير ، لانه انما يعبر عن شيء غير واضح ، و غير واقعي ، ويصبح العكس ايضا - اي ان عدم معرفته بالاصول التكنيكية للمسرح الشعري ادى به الى الفشل في تقديم مسرحية ذات نضج حسن من اي درجة كان . لقد عرق الكاتب نفسه في (فقايعات الشعر) و (فقايعات) الشالية البرجماتية ، مبتعدا عن الشعر والواقع الحقيقي * رافضا التاريخ ، عائشا في الحاضر (الملل) وخيالات الجنس التي تطلع على هائش الحياة البرجوازية الغربية ، وفلسفتها التي تحتقر الكائن البشري ، ومنها المرأة ال (محض انثى) متوهما انه يرفض ماضي المرأة التي تريد الاعتراف به ، انما يخلق موقفا متقدما ، ناسيا ان هذا التاريخ جزء من وجودها الحقيقي ، ورفضه رفضا متعائيا ، اي رفض مجرّد لاستمحاء اليه ، انما يعني الغاء جزء من كيانها ، وهو في حد ذاته امتهان ترفض المرأة الحساسة ، الاعتناء له ، ان قصد به الفعل الجميل !

وعلى اساس ما تقدم ، اعتقد انه لم تبق حاجة للافتراض بان الشعر كان حاجة تعبيرية ملحة ، لا ، لان المسرحية بصورتها هذه ، مرفوضة من الاساس *

من مسائل المسرحية في البداية - مسرح - حيواتها من العنصر الدرامي ، ولا أعني بالعنصر الدرامي شيئا ، عنصر المسرحية هو : الفعل المسرحي ، كما يسمى به - مسرح - بل أعني حتى أعني : المذهب ، الذي يؤمن به ، وحرمة دهنيا ، يدع المسرحية ، وحدنا وجوزا ، الى نقله انخرج الحاشية .

وزعم ان مدون أحداث الدرامي قد يهوض عنه المسرحي ضمن الجوارح السجود ، لا ان الجوارح في هذه مسرحية عاتب اماما ، انها مسرحية بدون حوار ، ان ما اقتصرت ، نوع حوار ، مع يثن حوار على الاطلاق ، به معصومت سوية من التلام ، انقوم ، احتية من الحساسية المسرحية ، وعن دمجها الجوزة ، وليس ادل على ذلك من ان المؤلف قد نشر بعضا منها في مجلات وقرا بعضها في الادعة ، ان عمية ، موانج ، بين تلك المطوعات لظهورها بمظهر حوار مسرحي ، فقدما اهم بضميه لغة مسرحية اسرية لا وهي (عدم شرح ، والاقتصاد ، والدقة ، والايجاز اللذان) ، حيث اخذت كل شخصيه تنمرد بمقطع شعري طويل ، وامداد لعجز الجوز ، في نتيجة له ، لجا المؤلف الى عمية اسناد ، حيث عمل على توظيف (الاشارات المسرحية) بين الاقواس ، وخرج بها عن حذردها ، وحولها الى كلام سردي ، يقوم بمساعدة الجوز ، وسد الثغرات التي لم يكن الجوز قادرا على ملئها ، ان احساس المؤلف بعدم تعاليه الجوز ، وعجزه عن الانسابة ، ادى به الى هذه التعمية ، مما حول مسرحية المفترضة ، الى حلالية ، سردية بسيطة في بنائها وتناوبها ، - تقيد تحت الاقواس - نضم كلاما يتجاوز كثيرا على مناطق الجوز ، ويسطر على ، صلاحية ، الخاصة في الاداء .

وفي مسرحية ايضا عدم اهتمام بمدان الزمن المسرحي ، ان الزمن في المسرحية يجب ان يكون على اعلى درجات الوعة ، والفعالية ، والامتلاء ، حتى يستطيع استيعاب وضغط ما في الواقع من ، مطاطية زمنية ، اما ترك هذا الزمن رخوا ، وقعبا ، منقوبا ، فهو عجز عن التصور المسرحي الحقيقي ، وتحميل للمسرحية بكل رؤى الواقع ، وغبارها ، وعنساتها ، وعجزه عن الامانة ، ان الفن ، كما يقول اريك بنتلي ، هو « الواقع ناقص شيئا ما » ، وفي « بقايا التجربة » نجد الكثير من « الاغاضة في المسائل المطالة » ، التي لا تنمي المسرحية ولا تزيد في انضاجها ، كاستدعاء الطبيب شعرا ، واعطائه عنوان البيت شعرا ايضا مع ملاحظة الخطا المطبقي في اعطائه العنوان وحضوره لحظة غلاق التليفون .

ومن البدايات الاساسية لاي عمل مسرحي ان يناء ، وتقسيمة الى فصول او ابحاث او مشاهد يجب ان يكون لضرورة فنية ، او فكرية ، وليس اقتصادا على الضرورة المسرحية - ولا مدى الحكمة في جعل « بقايا

رأي في مسرحية بقايا التجربة

بقلم : علي جعفر العلاق

كثيرا ما لقنرت كتابات مسرحية اشعرية ، عندنا ، بسهولة ساذجة ، وتصور غير ناضج ، ان اي شخص يسافر « عروضيا » على كتابات اشعرية يستطيع ان (ينظم) مسرحية شعرية . وهذا بعد ذاته امر يشير التساؤل واجيزه معا .

ما المسرحية اشعرية ؟ هل هي قصيدة ذات اصوات وزمنة متعددة ؟ ام هي خلق فني مركب ، يتجد فيه بعدان يحققان له العمق والدعمية ، اعني البعد الشعري والبعد الدرامي ؟ ام هي شيء اخر يختلف اختلافا واضحا ؟

من الطبيعي ان اي اتصال بين البعدين « الشعري » و « الدرامي » ، سيخلق كل شيء الا انه لا يكون مسرحية شعرية . ان الشعر في لغة مسرحية ليس « شيئا يضاف الى المسرحية اشعرية ، فانما هو زينة و تاليف زائد . . . » ، واذا نجحت في عزل لغزارة الشعرية ، في العمل المسرحي ، عن لبسها الدرامي ، فذلك ذلك يعني ان هناك فجلا فنيا وشعريا في المسرحية ، وان هذا الفجلا من العدحة بحيث اجبر على البعدين اللذين يحدان مصطلح « المسرحية اشعرية » .

ويبدو لي ان الاستاذ مدني صالح ، كان ضحية تصور سهل لغوية المسرحية اشعرية ، لقد كانت مسرحيته ، بعابا لتجربة « نموذجيا واضحا لتسريحات فني تسيطر (شعريا ودراميا) في آن واحد ، رغم اصرار المؤلف على وضع عنوان فرعي صغير ، يعين انها (مسرحية شعرية) وتسمى شيئا اخر .

وهنا ان الاستاذ مدني صالح يصر على ان « بقايا التجربة » مسرحية شعرية ، فلا بأس من تناولها على انها كذلك . واذا كان على الدرامي ، كما يقول الميوت ، « لدي يكتب مسرحية شعرية » ان يؤثر فيك على مستويين دفعة واحدة ، « اني غامني سابحت عن هذين المستويين ، او البعدين في المسرحية .

التجربة ، ذات ستة فصول بدلا من ثلاثة ، او اربعة ، كما ذكر على غلاف المجنة ، ، او خمسة (وهو راس نفسه) لم يقل بالتر من خمسة فصول] .

٢ - المستوى الشعري :

الملاحظة الاولى ، على هذه المسرحية ، انها « تكاد » تكون خالية من الشعر - ويبدو ان من تنفاخه القول ان حوار المسرحية قصائد مستنجة (من المونتاج) ثم الاستدراك ، بها خالية من الشعر تقريبا . غير ان واقع المسرحية وظروفها تقدم الدليل على ذلك . ان معظم هذه المقطوعات ما هي الا منظومات ، او قصائد متواضعة . ليس فيها ذلك العمق الشعري ، انما هو ، تتوغل ، ففي الحوار إطالة وتكرر لزوايا وتمايز عديدة وأغلب انقطاع تفح اسيرة لصياغات التثنية . وتوقع . مع بعض التخيير في الكلمات ، في اطار لفظي واحد .

● اصداء : نهارات السماء

● وجاع : انهارات السماء

● وجاع : انصداعات الفضاء

وهناك اضافات متداخلة لتكررات غاية في الثقل

● اي وجاع اختلاطات ظلال

● وتقويم مناهات سنين

● في محاريب انحرافات تقاي

● كل اثار اندحار

واضافة الى ذلك ، نجد صياغات اقل ما يقال فيها انها لا تملك حسا جماليا باللفة ، انها ملثوية شاحبة ، وناغزة ، وخائبة من الرهافة اللغوية .

● ونغلي الف الاف ،

● وطبيعي اداء

● كنتم زورتما « الفا اناجيلا »

● ولدى اليوم « آلاف بقايا من رجال »

وهناك الطباقات التقيدية التي ما عادت تشكل اية خطورة فنية .

ونخاف الناس والجيران كل « الاقربين »

ونفس « الابدعين » .

وهناك مقاطع كاملة ليس لها فاعلية لان تكون شعرا ، فكيف بها اذا كانت حوارا في مسرحية شعورية من الامثلة على ذلك استدعاء الطيب تلفونيا بلغة نثرية مباشرة ليس فيها غير الوزن .

احضر الان وجاء .

احضر الان سريعا ،

اسمى الحال وجاء

بيتنا في الجهة اليسرى على درب الضباب

وعلى الباب فوانيس نحاس

وعلى العتبة اثار احتفال

نتيجة اخيرة :-

كان من الشك ان تنجح المسرحية ، ولو قليلا ، مما انجذرت اليه من انتشار ، وقوضى ، وطاعة لو عبد الاستاذ

مدني صالح الى شد الحوار الى احداث وضرورات مسرحية ، ينطلق الحوار بوحى منها وتعميقا لها . لا ان يصبح على لسان شخصية تهويمات شعرية ، بلاغية ، ومقطوعات من المناجاة التي لا تضيف الى المسرحية فكرة ولغة ، اي قدر من الجودة او الغنى . مع ان بعض المقطوعات الصغيرة لا تخلو من الحلاوة الرومانتيكية ، السهلة .

لقد كانت المسرحية تفتقر الى الاختصار القاسمي للنصوص . وتفتقر اكثر الى الهزة الدرامية ، المقلقة ، التي تحضر وجودها الفني والدرامي في الوجدان المتلقي ، وبهذا اتكأت على انقطوعات المنظومة ، وكان التمرير قاصرا .

اشارات :

١ - هاتيس - ت . س البيوت الشاعر والناقد . ترجمة احسان عباس ص ٢٩٧ .

٢ - نفس المصدر ص ٢٩٩

٣ - اريك بنتلي - الحياة في الدراما ، ترجمة جبراً ابراهيم جبراً ص ١٠٦

حول مسرحية بقايا التجربة

بقلم : مولى الشديدي

في حركة دراماتيكية وإثناء سماح « فانجازيا » يتوهن تنفض سلوى وترمي الكاس فوق الاسطوانة فيسود في الغرفة السكون الذي يلقي بنا داخل الجسود المزوج بالاضطراب العصبي والقسوة على ذلك الماضي الذي لا يمتد طويلا ليستعذب الحاضر كنهه ، فمن الكاس المحطمة تنتقل المسرحية الى استهلاك الوقت بكمؤوس مزوجة بالآلام وباستجداء الخفر تلجنس البشري تسارة ورفضها تارة اخرى ، يحار القاري في تشخيصه لوجه الذي تمثله المسرحية وتبرزه ، او للموضوع المطروح عن التجربة عندما يطرح فورا في الفصل الخامس شخصية سلوى .

ان سلوى تدين اياد وتنبه طول لمسرحية « الوغد » ويبدو انه اطمأن الى هذه التسمية فيستمر في مضاعفة الفعل المسرحي لصالحه حتى يبقى البطل الوحيد الذي يستفيد من تلك التجربة اذا ما جمعنا معه شخصية (الطيب) و « ناصر » التي تعكس بالذات صورة (اياد) وفي المقابل الاخر نجد كل من (نجاة) و « سلوى » - فالمسرحية من هذا الاستنتاج تلقى بالشخص في معين واحد وتصبح

جميع الأشخاص في المسرحية استمرارا لوجهتي نظر فقط، حتى ان صوت المجموعة يتلاشى ولا يؤثر على طبيعة المسرحية سواء ان اصطنع جوا غريبا على صورة شبح أو أناس اعتياديين أو غير ذلك من الأجواء المعروفة في المسرح .

وبالنسبة إلى « إباد » والذي على غرار (سلوى) يدين نفسه والعالم ، وهذه هي صورة المسرحية بكاملها فكلمة (إباد) تردد في المسرحية منذ البداية حتى النهاية فتجس كائنا أصبحت اللازمة في بعض مقاطع الحوار على غرار القصائد الشعرية ونلاحظ ان الديا لوج اتركز لا يقضي الى نتيجة بل يفقد دصائنه والذكريات التي اعيد تكرارها في نهاية الفصل الاول تدفع القارى الى تصور :

ان هذه الحوادث تتجمع وتفرق والصراع المباشر بين الذات والموضوع المتمثل في بداية أكثر الابيات الشعرية فنجد ان الحوار يقع بين « أنسا وانت » - أو بتكرار الكلمة ذاتها في كل بيت ولعدة أبيات ويتجسد ذلك في الفصل الاول في تكرار (نسا) « أحب » ، (بعض) « » وفي بنية المسرح الشعري حديث يطول حول علاقة البناء الشعري بالبناء الدرامي .

ان التركيز المباشر للحدث العابر يفقد طبيعته الحال أيضا تصور القارى لطبيعة ذلك المشهد وهذا ما حدث في المسرحية وفي هذا الفصل بالذات ، فصور اختلاطات للذكريات متعددة ومتداخلة أو تجميع لاحداث متفرقة وباعد بين تركيزها وتكثيفها مرة أخرى ويستمر في تشعب الحدث شيئا فشيئا حتى نجده معلقا في فصل كامل في الوقت الذي نراه موزعا على صورتين الاولى عندما يقول إباد :

ورفعنا طرف الفستان في الليل شراعا
وعبرنا النهر في الليل حيارى . ص : ٥٦ . العدد السابق

أو بصورة أخرى عندما يسمح إباد لصدا سلوى « أنا سلوى ولدى اليوم آلاف بقايا من رجال » ص ٥٧ ان المواقف المسرحية مزدحمة بالقضايا الجانبية لها - اذا استثنينا الفعل الدرامي في بداية المسرحية بتحطيم الكأس وسماع بهوون - كتكرار متواصل لجلسات شرب الخمر وتقديم السكاثر والقهوة ويتضح ذلك في الفصل الثاني حيث ينقلنا من جلسة خمر في العانة الى جلسة أخرى تقع في الفصل الثالث في بيت (ناصر) لينقلون الحديث من موضوع الخمر الى الحدث

غير الشكامل والمرتبطة به مسرحية على سبيل المعاناة من احساس جديدة تنقلنا اليها التجربة الشعرية وكان الكاتب يكتم أكثر من تجربة يريد ان يصورها في بوتقة واحدة كما ان الحوادث تمر سريعا كائنا أحداث طارئة أو دخيلة على جو المسرحية دون تأثير فاعل رغم خطورتها الاجتماعية ، كعادته الاجهاض مثلا ، الخلاقة بالدين المتشكلة بالخروج عن الدين وصور أخرى تجدها مختصرة فنجد ان الفصل الثالث عبارة عن مشهد مقطوع من الفصل الثاني لاتقائهم من جلسة شرب الى أخرى فورا ، والا هم من ذلك ان الافكار التي سبق وان شارت بين سلوى وإباد نجدها هنا في الفصل الثالث تدور بينهم جميعا . كما ان طريقة توجيه السؤال (هل يزول الطود لو زالت ظلال ؟) يجعل من المسرحية مجزأة الى جزئين لان الفصول اللاحقة تحاول ان تجيب أيضا في الوقت الذي لم نجد ذلك في الفصول السابقة ، أي ان المسرحية وبصورة أخرى لم تتخذ من صورة الشك هذه عمودا لها في بناء المسرحية وانما تناولته بطريقة عابرة . وبعد ذلك تتلاحق الفصول بصورة مسرعة لتدفعنا الى الخاتمة قسرا وتضطجع التمرد المناسب لهذه الخاتمة دون حساب ما للخاتمة في المسرح الشعري من تأثير على جو المسرحية الدرامي ذاته .

لقد صب المؤلف اهتمامه في طبيعة اللون الشعري للحدث دون الاهتمام بطريقة عرض الحدث ذاته لا سيما وان المسرحية لم تتخذ من الجو الاسطوري موضوعا يلقي بالخاتمة من الخارج الى موضوع مسرحية فتكون عملية الخلق مثل هذه الأجواء أكثر صعوبة .

ومن زاوية أخرى نلاحظ الرؤية الضبابية القاسية للمرأة التي تتعزق بين ما تريده المرأة في مجتمعنا قسلا وبين ما ترفضه . بين ما تفعله كما يفعل الآخرون وبين وقوعها ضحية دون ارادتها .

أما الاسلوب الشعري فعبر عنه جو المسرحية المتلاحق بتابعيتها موضوع التجربة السذي تركيز في فصلها الاخير بصورة مباشرة . فكان في وصالة البيت الشعري الشيء الكثير مما يمكن إثراء الجانب الدرامي فيها حين اخفقت في اظهاره باستعمال الحدث غير المباشر . ونلمس أيضا في المسرحية الادانة المباشرة الصريحة موضحة في كل شخصها وابتقت بين هذا وذاك معاناة الكاتب نفسه داخل التجربة ذاتها وكسبان المسرحية مشرور حلم طويل .

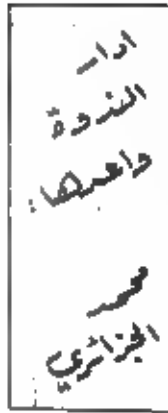
مع
عبدالوهاب البياتي
سعدى يوسف
مدني صالح

حسول :

ندوة
المجلة

المسرح الشعبي بين





التجربة والحاشية

إذا كان المسرح .. عملا حضاريا ، يحقق أفعاله الإيجابية وتفاعله مع الجمهور ليكون مدرسة للتشبيب فتحة تساؤلات كبيرة يطرحها هذا السؤال الحضاري لدور المسرح ..

ومن جملة هذه التساؤلات نحاول في هذه الندوة ، التركيز على قدرة اللغة الشعرية في المسرح ، في أن تكون وسيلة تعبير جيدة وجديدة . غير تأكيدنا على مسار الحديث عن المسرح الشعري باتجاه تبيان تأثيره وواقعه في مسرحنا العربي وهل يمكن أن يكون الشعر لغة المسرح على المستوى القومي ، وإلى أي مدى حققت تجارب المسرح الشعري مواقف متقدمة نحو جمهور المسرح . وقد وجدنا أن لاساندة :

عبد الوهاب البياتي

سعدى يوسف

مدني صالح ..

لهم تجاربهم الشعرية في المسرح ، ومقننهم ان يضيفوا لنا ، بعض جوانب هذه التساؤلات في هذه الندوة .. ليس عبر تجاربهم ، حسب ، بل وعبر طموحاتهم ، وثقافتهم ، أيضا ..

من هنا .. وباسم مجلة المسرح والسينما نرحب بالاساتذة الشعراء : عبد الوهاب البياتي ، سعدى يوسف ، مدني صالح .. وندعوهم إلى ندوة المجلة لمناسبة العدد الخاص بيوم المسرح العالمي ، ونحن نطرح بينة هذا السؤال :

* ما هي قدرة اللغة الشعرية في أن تكون وسيلة

تعبير جيدة وجديدة في المسرح ؟

ونبدأ بالاستاذ عبد الوهاب البياتي :

البياتي : لا ادري عندما اتحدث عن اللغة الشعرية

في المسرح هل نقصد اللغة ذاتها في المسرح ، أو التصور

الشعري ، وفي اعتقادي أننا يجب قبل البدء بالحديث عن

اللغة الشعرية أن نفرق بين هذين الشيئين : اللغة الشعرية

والتصور الشعري ، وهل يقصد باللغة الشعرية الكلام

اللوغوي المقتضى ، لأنه شعاع في المسرح العربي خاصة

في الآونة الأخيرة ، أن المسرح الشعري يقصد به المسرح

الذي يكتب بوزن وقافية أو أحيانا

بوزن دون الالتزام بقافية ، وأعمال الجوانب الضرورية

أحيانا بوزن الالتزام بقافية ، وأعمال الجوانب الضرورية

الأخرى التي تعتبر الشعر الحقيقي في المسرح ، ويرفض

أن ككل كاتب مسرحي هو شاعر بعد ذاته ، والعسل

المسرحي هو عسل شعري متكامل ، أي عمل كامل .. هذه

ناحية مهمة جدا ، ومن ثم فإن التعبير عن الصالح

الشعري المتكامل بشكل مسرحي قد يقتضي هذه اللغة

أو تلك . وطبعاً إذا قصدنا باللغة الشعرية الكلام

اللوغوي ، هذا من ناحية أو النثر أيضا ، فلاوريون مثلا

عندما يقولون المسرح الشعري لا يقصدون به الالتزام

بالمعروض بالذات ، إنما التصور الشعري أولا ومن ثم

اللغة نفسها ، مثلا في مسرحيات لكثير من الشعراء

الأوروبيين لم يكتبوها بالتفاعل أو بالأوزان ، إنما كتبوها

بلغة البشر لكنها عدت من المسرح الشعري ..

فإن هناك شيئين : هناك جوهر الشعر الذي

يشكل في انقطاع وفي الأبيات ، وهناك جوهر التصور

الشعري الاساسي ..

مدني صالح : يلوح لي بأنني لا اتفق مع الاستاذ

البياتي حول أن الكاتب المسرحي هو شاعر بالضرورة

فقد يكون شاعرا وقد لا يكون ، هذا من ناحية ، أما من

الناحية الأخرى ، والتي هي جوهر السؤال : أن الشعر

لغة الشعر .. لغة ما هو غير خاضع للقوانين الوضعية ،

ومبادئ العقل ، لغة ما يمكن أن يكون أو لا يكون في

وقت ما ، لغة في أن لا تكون النار محرقة بالضرورة

أذا قد تسبب الانجماد في الشعر .. الشعر لغة تحدى

قوانين الطبيعة . وحتى حين يكون الشعر ، واقعيا ، فإنه

يعبر عن واقع دائرة ما نستطيع أن نسميه بالثقافة

الشعرية ، إذا ما استطعنا الحديث عن دائرة ثقافية

دينية ، ودائرة ثقافة أسطورية .

ودائرة ثقافة علمية ، فهناك دائرة ثقافة شعرية . أن كلا

من هذه الدوائر قد تدخل في ما استطعنا أن أقول نديج

مسرحية فعلاقة الشعر بالمسرح ليست علاقة لغة أكثر

هي علاقة دائرة ثقافة ، وهي دائرة الثقافة المسرحية

التي أراها متميزة عن دائرة الثقافة الدينية - والإسطورية

والعلمية . هذا ما أقوله الآن ، وقد تعود إلى شيء من

التفصيل حول هذه الدوائر ..

واعتقد ان ما يفسد المسرح الشعري هو وجود هذه الثنائية الكامنة بين التصور الشعري للعالم وبين اللغة التي يشترط على الشاعر ان يصنعها ، اي انه يخضعها للانضباط العقلي ، هذا اذا تكلنا عن المسرح الشعري بمعناه الضائع او الكلاسيكي . .

مدني صالح : اريد الانتقال او الاجابة عن ميدان آخر ، ان الاداء الشعري في المسرح يضعا امام صعوبة تخصيص المسرحية وذلك لان جمهور الاداء الشعري في المسرح هو اقل بكثير من جمهور الاداء النثري . ان اللغة العربية تجعلنا نرجع الى الشعر في المسرح كنوا ، وذلك لان النصحي ارتبطت باللهجة المنيرية من الناحية التي لجأ اناس الى العامية ، ثم ان اللجوء الى (اللغة) العامية يبط بالمسرح الى الاختلاف العامية ، وان السبيل الوحيد للارتفاع بالمسرحية هو اللجوء الى الاداء الشعري اعيدنا ثانية ان اللجوء الى الاداء الشعري هو بحث عن لغة مسرحية .

سعدني يوسف : لتوضيح هذه المسألة التي عرضها الاستاذ عبدالوهاب البياتي ، والمسألة التي عرضتها عن علاقة المسرح بالشعر ، في التفسير الاخير الذي اوردته الاستاذ البياتي اظننا نجد نفينا ملتجئين في مسألة واحدة هي وجود هذه الرابطة الوافية بين الشعر والمسرح فالرؤيا الشعرية لكاتب المسرح ، او تصور العالم شعريا عند كاتب المسرح ، يقابله في الوقت نفسه عند الشاعر ، التصور الدرامي للحياة باعتباره مطلقا اساسيا من المتطلبات الشعرية ، هنا نجد العلاقة بين المسرح والشاعر ، وبين كاتب المسرح والشعر تبقى مسألة : ان الاخ مدني حين تحدث عن اللغة العربية ومسألة اللهجة المنيرية في الشعر وعلاقة هذه المسألة بالمسرح سلبيا او ايجابيا ، انا اظن ان اللهجة المنيرية - وان المسرح هو منبر على كل حال - ليست ذات خصائص سلبية في علاقتها بالمسرح ، هكذا ارى .

البياتي : اعتقد ان لغة الشعر في القصيدة لها خاصية مهمة جدا ، وهي خاصية الحضور نتيجة العفوية التي يتمتع بها الشاعر ، فمن ثم تصبح اللغة جزء من تجربة الشاعر ، وتولد بشكل تلقائي وعفوي عند كتابة القصيدة ، وانا اعتقد ان الاعمال الشعرية الملحمية الكبيرة ، وتطور الشاعر من الناحية الملحمية الى الروح الثنائية يولد عنده مسرحا وان كان هو لا يقصده ، اي بدون اتباع قواعد المسرح الكلاسيكية من ناحية تعدد الشخصيات وما اشبه ، اما المسرح الشعري (اي المسرح بمعناه الكلاسيكي وحتى الحديث ذائدا الشعر) في رأيي يقتل العفوية ، الشاعر ، عندما يبدأ الكاتب المسرحي بتصوير العالم الشعري ويحاول ان ينقل هذا التصور الشعري للعالم عن طريق اللغة الشعرية ايضا



سعدني يوسف : عندما طرح الاخ محمد الجزائري سؤاله ، ويقول تسائل عن اللغة الشعرية وهل هي وسيلة تعبير جديدة وجيدة بالنسبة للمسرح ، اقول بان اللغة الشعرية ليست وسيلة تعبير جديدة على المسرح اطلاقا واذا قلنا مقولة الاخ الييساتي بان كل كاتب مسرحي هو شاعر ، فاقول نستطيع ان نقول ان كل شاعر هو مسرحي بشكل من الاشكال . واذا استعرضنا مثلا الشعراء الكبار والكلاسيكيين في الغرب ، (اذا استعرضنا شاعرا كبيرا مثل شكسبير - او راسين او مولير ، او بالنسبة للشعر الحديث : لوركا وناظم حكمت واراغون وجاك بريفر ، هؤلاء جميعا لم ينفصل الشعر عندهم عن المسرح ، ذانا ارى بان الشعر وليق الصلة بالمسرح ، وليس فقط على نطاق تحفيق المسرحية الشعرية ، ولكنه يمثل عنصرا اساسيا في المسرح هو الدراما ، الشعر دائما يلجسا او يستفيد كعنصر اساسي من عناصره هو ان يخضع الحياة والرؤيا الى دراما التي هي اساس فني المسرح .

البياتي : لا يشترط بالشاعر كما اعتقد ان يكون كاتب مسرحي ، ولكني اعتقد ان الكاتب المسرحي يشترط ان يكون شاعرا ، واقصد بكلمة الشاعر هنا ليس الشاعر بمعناه المتعارف عليه ، هو الذي يخضع الاوزان او ما اشبه انما من ناحية التصور الشعري للعالم .

نقطة انطلاق اي عمل مسرحي هي التصور الشعري للعالم ثم إعادة تنظيم هذا التصور الشعري عن طريق العقل . فالممثل المسرحي فيه قسمان وهو نقطة بدايته ، التصور الشعري للعالم ، ثم محاولة تنظيم هذا التصور الشعري عن طريق تعدد الشخصيات في المسرحية وتنظيمها لهذا السبب يمكن تقسيم العمل المسرحي الشعري الى قسمين : القسم الاول وهو : التصور الشعري والقسم الثاني وهو : العامل العقلاني الذي يدخل فيه امر التنظيم في المسرح .

يكون انتقال من العفوية والبساطة والتلقائية الى العمل العقلاني ، فنتحول عملية تحويل الرؤية الشعرية الى لغة شعرية الى عملية نظم وعملية عقلانية ، وعند ذلك ، في رأيي ، تفقد اللغة الشعرية حضورها وتصبح عبارة عن وسيلة أكثر مما هي غاية . -
اللمعة في القصيدة الملحمة او الدرامية هي حاضرة ، وهي وسيلة وغاية في وقت واحد . - انما في المسرحية تصبح اللغة الشعرية او العبارة او الجملة الشعرية ، عبارة عن وسيلة لا أكثر لتأدية غاية خارقة عن طبيعتها ، هذا في رأيي .

وهناك شعراء استثناء في التاريخ ملكوا القدرة الشعرية الضخمة جدا ، بحيث ان هذه القوافي او هذه التناثنية قد زالت ولكن مع ذلك ايضا ، عندما نقرأ هذه المسرحيات بلغتها (حتى مسرحيات ثوركا او بيتر فايس - مثلا -) نحس ان بيتر فايس وهو يملك طاقة شعرية كبيرة ، ونحس باليون الشاسع بين القصائد الملحمية التي كتبها وبين الاعمال المسرحية عظيمة مثلا (عطيل) او اي عمل من اعمال شكسبير ، انا اعتقد ، ليس في الجدل والابيات الشعرية ، وانما في التصور الشعري الكامل في العمل ، كذلك يصبح الامر بالنسبة لمسرحيات برخت ، فانا اجد ان هناك بونا شاسعا بين قصائد برخت التي قرأناها له وبين مسرحه ، فالمسرح الشعري عند برخت يصبح عملا مستقلا وعندما اقرأ لا افكر بان برخت قد كتب قصائد شعرية أكثر مما انه كتب اعمالا مسرحية ، وعندما اقرأها لا تعامل معها كآيات شعرية بقدر ما تعامل معها بانها لغة توصل لي التصور الشعري الذي احس به برخت قبل ان يكتب هذه المسرحيات .

مدني صالح : اريد ان ارجع الى الاخ سعدي فأقول ان سلبية النصفي في الاداء المسرحي حاضرة في لعبونا الى اللغة العامة كملاج ، اما مع الاخ البياتي فلا ادري لاذ يحس هذا التمييز الجاد بين العبارة وبين ما تنقل اليه ، بين العبارة الشعرية في مسرحية وما تنقل اليه من خطوط المسرحية ، وبين العبارة الشعرية في ديوان شعر وما تنقل اليه ، وحبذا لو وضع لنا هذا التمييز .

البياتي : انا قلت في العمل المسرحي ان نقطة وصول الكاتب المسرحي الى عمله تتم عن طريقين : النقطة الاولى هي : التصور الشعري للعالم قبل ان توجد المسرحية ومن ثم يحاول ان ينقل لنا الكاتب المسرحي ، هذا التصور الشعري عن طريق اشياء واداة مصنوعة تقليدية اي يحول هذه التجربة الى الشكل المسرحي والقواعد التي يتبعها . هذه الناحية احببت ان اقولها ، والناحية الثانية التي اضيفها ، ونسيت ان اقولها : ان المسرح الشعري بالذات لا يصلح الا في مسرح المواقف النهائية ، أي

الدرامية ، حيث يوجد التصادم والاصراع - اللغة الشعرية في المسرح لا تصلح في المسرحيات الاجتماعية يوما ما شبه مثل مسرحيات كثير من كتاب المسرح الحاصرين ، عندما نكتبها بلغة الشعر تفقد الكثير من لسانتها ومعناها وتتحول اللمعة فيها ، اي تخرج عن غايتها الحقيقية ، - في المسرح الوجودي وهو مسرح المواقف النهائية يمكن استخدام لغة الشعر ، حتى ان سارتر في مسرحية (نساء طروادة) - كما اتذكر - انه استخدم الشعر المنشود ، لانه في هذه المسرحية لم يكن هناك مسرح النمو والتطور في الشخصيات . انما كانت هناك مواقف نهائية في هذه المسرحية ، لذلك كانت اقرب لغة استخدامها سارتر في هذا العمل . هي لغة الشعر ، وبما انه لا يملك القدرة على نظم الشعر الذي يخضع الى الاوزان وما اشبه ، فلجأ الى اسلوب الشعر المنشود في كتابتها . . .

مدني : تعقبا على هذا ، اريد ان أقول . ان الاخ البياتي ، مثل الذي قد اتفق معي ، هو ان الشعر دائرة ثقافية من حيث ان تميزه الذي اوقفه عليه . الان بعد ان توضح يستدرجنا الى ان نقول ان الشاعر لا يستعمل الشعر في المسرح كأداة . وانما يخضع المسرح للاجواء الشعرية ، اي ان المسرح يعرف ضمن حدود دائرة ثقافية شعرية لها خصائصها التي تميزها عن الفلسفة وعن الدين وعن الاسطورة وعن العلم . . .

سعدي : تعقبا . . . اقول بان مسألة التناقض وكشف هذا التناقض الموجود في الحياة ، الذي يتخلفه الشعر سبيلا له ، وازادة لعالم . . . في واقعنا الشعري مسألة التناقض هذه تحتاج الى تصعيد أكثر . بمعنى تركيز لمسألة التناقض هذه ، وفي الوقت نفسه نعود مرة اخرى الى مسألة التوصل بين الشاعر وبين الجماهير ، انا اظن بان المسرح الشعري هو بشكل طبيعي أكثر تعقيدا من القصيدة ذات العناصر الدرامية او ذات العناصر المسرحية وهو حسب ظني انه قمة التصعيد في مسألة التناقض والكشف والازادة والدrama التي نهفو جميعا لان نصل اليها ، اولا لتوفر عنصر التعقيد الفني فيه ، ثم الى جانب ذلك ، توفر جانب الايضال الجماهيري بينك كشاهد لمسرح الشعر وبين الشاعر نفسه .

البياتي : طبعا انا والامستاذ مدني صالح اتفقنا من ناحية تنظير فكرة المسرح الشعري ، وانا عندما طرحتم رأيي للمرة الاولى قلت بانني لا اريد طرحه من الناحية النظرية ، انما من الناحية النقدية ، لانه كان في ذهني النماذج العربية الشعرية التي كتبت حيث أسوة استخدام الجواهر الحقيقي للمسرح الشعري ، فكتبت مسرحيات رديئة - في رأيي -

الشعر نفسه بمقدار ما يطرحه من قضايا فضائية او قضايا ثورية احيانا بالرغم من عدم نضوجها الفني .
لذلك انا اعتقد - الآن - باننا وصلنا الى نقطة : كيف نوفق بين التنظير الذي وضعناه - نحن - للمسرح ولغة المسرح الشعرية وبين واقع الشعر العربي ومحاولة كتابة مسرح شعري . هذا ما نود ان نجيب عنه الآن في هذه المناسبة .

مدني : لا اعتقد نستطيع غير التشخيص ، اما التخطيط والنتائج فمتروكة للمحاولات ولا ادري مسابذا تقولونه ؟

الجزائري : كان بودي ان اسأل عن تأثير المسرح الشعري وواقعه على مسرحنا العربي وضمن النقاش توصلت الى الاشارة الى هذه الناحية ، اعني - عرضا - استشهدتم بشوقي والمسرح العربي وتأثير القصيدة العمودية او الشعر العمودي على الجمهور عبر وسائل ايصالها ضمن استطاعة الجمهور التلقيني والتفاعل مع هذا الشعر لانه امتلك - عبر الزمن - اذنا تلتقط هذا الشعر ، وان الشعر الجديد هو شعر فئة مثقفة او (طبق) كما قال الاستاذ مدني . ولكن السؤال الذي يمكن ان يكمل هذه الاشارة : هل يمكن ان يكون الشعر هو لغة المسرح على المستوى القومي الآن ؟

البياتي : اود في هذه المناسبة اسأل ، ان المسرح عامة لماذا وكيف يظهر ؟ هل هو شكل ادبي يصطنع ويسمى اليه سميا ، ام انه يظهر نتيجة تطور حضاري ؟

الملاحظ ان الامة العربية والشعب العربي الآن ، يمر بمرحلة انتقال ، من مرحلة تخلف الى مرحلة بناء حضارة . وانا اتساءل الآن هل ان الاوان ، هل ان تشكيل الحياة العربية الآن ، والانتقال من مرحلة التخلف الى مرحلة الحضارة قد استدعى - هناك - شكلا جديدا ، . اي ان تشكل المسرح ، سواء المسرح النثري او الشعري هو استجابة لنواحي اجتماعية وسياسية وحضارية ، ام ان هذه الاشياء لم يكون اوانها الآن . . انا استطيع من خلال نظرة نقدية الى المسرح الذي قرأت حتى الآن ، والذي كتب ، دلالة على ان هذه المحاولات ما هي الا اوحاشات في الطريق ، وعلاجات في الطريق ، معنى ذلك عدم نضوج المسرح الذي كتب حتى الآن معنى ذلك ان حياتنا نفسها لم تتطور بعد تطورا حضاريا بحيث يقتضي ظهور مثل هذا المسرح ، ولكن هذا لا يمنع ان الادباء في تاريخ الامة ، احيانا ، قد يطرحون اشكالا ادبية ناضجة فيبكرون او يعجلون في نضجها . هذا ما وددت ان اتساءل حوله . . والملاحظ الآن ان القصيدة العربية قد وصلت الى أوج نضجها ، او انها في الطريق الى ان تصل الى أوج النضج ، وانا اعتقد ان المستقبل



لاغلب ما قرأته من المسرح الشعري العربي حتى الآن . . هناك في صلبه المسرحيات تناقض وتناقضات كاملة شديدة جدا ، بحيث انني كنت ازاء هذه المسرحيات لا ادري هل كنت أقسراً مسرحا او كنت أقرأ شعرا ، ومع الاسف في كثير من الاحايين كانت تخسر كثير من هذه المسرحيات ، العاليتين ، كانت تخسر الشعر وتخسر عناصر العمل المسرحي الدرامي ، لهذا توصلنا الآن ، من الناحية النظرية الى اتفاق مع الاستاذ مدني صالحي لانه طرح القضية من الناحية النظرية طرحا صحيحا وهذا ما اتفق معه عليه .

سعدني : انا متفق مع الاخ عبدالوهاب في ان - مثلا - ما بعد مسرح شوقي ، . هذا المسرح الذي استطاع ان يلائم بين العمود الارسطي في المسرح ، وبين عمود الشعر التقليدي العربي . . ما بعد مسرح شوقي ما يزال مسرح الشعر العربي الحديث لم يتكامل بعد ، غني مقابل مسرح شوقي الذي استطاعت فرق قومية ان توصله الى الجمهور والذي استطاع ان يتلام مع فوق معين ومرحلة معينة ، اما في المرحلة الجديدة التي نعيشها فلم يستطع الشعراء العرب المحدثون بعد مواجهتها ذلك المسرح .

مدني : انا اتفق مع الاخ سعدني في هذه النقطة واحب ان اضيف اليها تفسيرها ، وذلك لان مسرح شوقي وصل الى الجمهور بسبب وصول ما تسميه بالشعر العمودي الى الجمهور ، اما الآن فلم يوصل اليهم الشعر غير العمودي ، او شعر الطبقة المثقفة ، فذلك كان شعر الطبقة القارئة ، وهذا شعر الطبقة المثقفة .

البياتي : ونلاحظ ايضا في بعض المسرحيات الحديثة التي كتبت ، والتي خرج فيها الشعراء على عمود الشعر ان سر اهتمام الجمهور فيها لا يعود الى انها مسرحيات جيدة ، كانت تعبر عن جوهر الشعر وجوهر المسرح ، بقدر ما طرحته من قضايا قد تكون قضايا ثورية ملتزمة ، او قضايا تهم مشاكل الناس ، مثلما يراها

سيعيب على مثل هذه الأسئلة ، ونحن الآن ، في مثل هذه الفرصة لا نستطيع إلا أن نتكلم من خلال النظرية ومن خلال المحاولات والتماذج التي طرحت حتى الآن من المسرح الشعري أيضا .

مدني : اتفق مع البياتي حول أن المسرح جزء من حياة تتطور متكاملة بأجزائها ويتطور معها المسرح ، لكن باليد - كما نقول - إذا كنا نستطيع مناصرة المسرحية بالفصحى ، أو المسرحية الشعرية لكي تجتمع في اللغة العربية تراناً مسرحياً ، مقروءاً عند جميع قراء اللغة العربية .

صعدي : مسألة التراث المسرحي مقروء ، الواقع ، التراث المسرحي الممثل ، أعني المقدم على المسرح ، وطبعاً هذا يستند إلى نص يشترط فيه أن يكون مقروءاً أساساً ، وأنا أرى أنه إن كان هناك نص يمكن تقديمه على المسرح بشكل جيد ، قد يعني بشكل من الأشكال وجود حد أدنى من الجودة في المسرحية المكتوبة نفسها ، وهنا - بطبيعة الحال - أنا لا أفصل كثيراً بين المسرح المقروء ، والمسرح الممثل ، - ربما تقودنا هذه المسألة إلى بحث النقاش القديم حول الفصحى ودورها ، فالواقع نحن أمة تعيش في دور يريد النهوض من التخلف ومسألة اللجوء إلى العامية كحل أمام سلبية الفصحى ، الواقع هو اختيار الطريق السهل ، أما الطريق الحقيقي فهو العمل الدؤوب لكتابة مسرح نصيحي يستطيع أن يثبت جدارته سواء كان مكتوباً أو مثلاً .

البياتي : في اعتقادي ، أنه حسب النظريات التي قرأناها في تاريخ الأدب ، أن الشعر أحياناً قد ينضج في كثير من المجتمعات قبل نضوج النشر الفني ، ولكني أعتقد أن نضوج الأعمال المسرحية الشعرية لا يمكن أن تقوم إلا عبر نضوج المسرح العربي ، فهو حتى الآن - وحتى على مستوى النشر - لم يقدم مسرحيات مقروءة بحيث أننا نستطيع أن نقرأها على مستوى ما نقرأ في المسرح العالمي . سواء كان الأسبوي أو الأفريقي أو الأوروبي . ولهذا فأننا طرح هذه القضية وأود أن أعرف رأي الاستاذ مدني صالحي فيها .

مدني : أنا معك في هذه القضية ، لكني أرى أن هناك محاولات مجبوزة منها محاولة عنك ومنها محاولة عند سمدي يوسف وهو حاضر ، وأيضاً بسمدي باعتبار أن القضية معه وجيزة واسأل : ألا يرى مدني الشخص الثاني الذي ظهر في شعره أخيراً بلعلم ظلاله ، الشخص الثاني المتمثلة بأحمد المحمود وعبدالله ومحمود تلميذ العراق وشخص آخر ، ألا يرى أنه لو صبر على شخصه الثاني ودأبه ، ألا يرى أن هذا الشخص الثاني قد يكون شخصية تلج عليه ، أن يجتمع لها شخصاً واحداً مسرحية قد تطول ، قد تقصر ، قد تنجح ، قد تفشل .

ولست العبارة بأي شيء من هذه الأشياء . . .
صعدي : أشارة الأخ مدني إلى مسألة الشخص الثاني والواقع هي إشارة ذات خطر بالنسبة لي ، خاصة وهو يعتبر الشخص الثاني هو الشخص غير الحقيقي ، الشخص المراقب الشخص الملاحظ الشخص الملاحق ، وإن ما أراه شخصية حقيقية ، يراها عكس ذلك . وبدونها يأتي خطر رأي الأخ مدني بالنسبة لي ولكننا نصل بها إلى مسألة تتفق عليها نحن الاثنين وهي وجود عنصر المراقبة بشكل حاد جداً ، من ثم أخذت هذه الحدة في التخرج صموداً ، بحيث - مثلاً - قصيدة معينة كتبت بعنوان (الشخص الثاني) ، وما بعد الشخص الثاني ، جرت عندي محاولات معينة مثلاً : مسرحية صغيرة بعنوان (حانة الطرق الأربع) ، و (الطريق إلى مرقند) و (أبراج في قلعة سكر) ومحاولة أخرى (طلي) (حكاية في فصل واحد) ، كانت كلها محاولات لمسرحية القصيدة ، والحقيقة أنني انطلق من هذا المنطلق : مسرحية القصيدة . . . ولم أطمح حتى الآن إلى كتابة المسرحية - وبشكل من الأشكال قد أرى هذا منطلقاً سليماً بالنسبة لي .

مدني : لكنك لا ترى أن في مسرحية القصيدة ، ثم نسي مسرحية القصيدة الثانية ، ثم في مسرحية الثالثة ، ومسرحية جميع القصائد ينطوي على - دعنا نقول تقصيده المسرحية على نمط مسرحية القصيدة - ألا ترى أن في مسرحية القصيدة ، ثم القصيدة ، ثم القصيدة ، ومسرحية القصائد جميعها ، ينطوي على أجهاض مسرحية في تقصيدها ؟ .

صعدي : بشكل من الأشكال ، اتفق معك في هذا الشيء . . . لكن عندي شيء واحد ، هو أنني لم أؤمن - في أحد الأيام - بقدرتي على القفزة ، الطفرة ، أنا اعتبر هذا بداية طريق طويل بالنسبة لي ، لكن لي هنا فيه واضحاً ، هو أن أكتب مسرحية شعرية في الواقع . . .

مدني : ألا ترى أن القضية كائنة في عدم توفر أجواء مسرحية أكثر مما هي كائنة في القدرة ؟ فإن القدرة ظاهرة في القصائد ؟ .

صعدي : خیرتي بالمسرح ، سواء بمشاهدة المسرحية ، أو بالاختلاط بالأجواء المسرحية ما تزال غير كافية بالنسبة لي ، حتى أنني مؤخراً اتفقت مع الأخ يوسف الصائغ أن نشرع معاً في كتابة مسرحية شعرية ، مستفيداً - مثلاً - من خبرة يوسف التي هي أكثر مني نسبياً بالأجواء المسرحية .

البياتي : نحن اتفقنا منذ البداية أن الشاعر ليس مطالباً بالكتابة إلى المسرح ، وتكلم بخصوص تجربتي أنا . . . فأننا شخصياً لم يكن في ذهنسني بالسابق ولا الآن ولا التي المستقبل الكتابة في المسرح ، لأن هناك الكثير من الهموم الشعرية والكثير

يود التعبير الادبي ، وانما هناك رؤى وكوايس وعوالم وتجارب احاول ان اعبر عنها من خلال لغتي الشعرية .

مدني : بعيدا عن (محاكمة في نيسابور) .. وعن مدني نجاحها ، والذي اعتقد انه قد بلغ درجة فوري انجيدة . يريد ان يؤكد لك وللاخ سعدى اننا لا نحضر هنا بصفة شاعر ، كما قال محمد الجزائري وانما نحضر بصفة قارئ معجب بشعركما معا . السؤال الان : الا ترى انك ومنه (الذي يأتي ولا يأتي) ثم تكتب الا مسرحية واحدة رائعة لا ينقصها الا برمجة الحوار ، ان استطعنا ان نقول برمجة انت منهم بكتابة مسرحية بدأت (بالذي يأتي ولا يأتي) وانتهت بديوانك الاخير (قصائد حب على بوابات العالم السابع) .. فدافع عن نفسك .

البياتي : اذا كان قد تم هذا ، فقد تم بشكل عفوي جدا ، وانا مسرور لهذه النتيجة التي طرحها الاستاذ مدني صالح . وكما اني لم يكن في قصدي كتابة مسرح ، وهذا شيء تم بشكل عفوي ولا ادري ربما هو محطة وصول او نقطة وصول لي - في المستقبل - الى اشكال مبرمجة اكثر . هذا في اعتقادي .

الجزائري : تحدثتم عن تجربتكم الشعرية (الاستاذ سعدى والاستاذ عبد الوهاب) ، في « بقايا التجربة » للاستاذ مدني صالح ، والمنشورة في مجلة « المسرح والسينما » تجربة ايضا ، هل يمكن ان نضع هذه التجربة موضع الاتهام ؟ السؤال موجه الى الاستاذ مدني ! ولكي نحيط علما بالتجربة المسرحية لكل منكم ، ومن ثم نسال السؤال الاخر الذي هو : هل تعتقدون ان مجمل تأثيرات الفنون الاخرى تلعب دورها في خلق المسرح الجديد (كالسينما ، والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، ..) ام ان مجموع تأثير الفنون الاخرى ، وبضمنها المسرح سيلعب دورا في خلق صورة الشعر الجديد مستقبلا ؟ ارجو ان تكون الاجابة متداخلة ان سمح الاستاذ مدني ، بدهني : انا اولا ، اكتب الشعر تلقيا كما قلت مسرات . ود بقايا التجربة ، بقايا تجربة ، الا اكثر ..

الجزائري : حسنا هل نبدأ بالاستاذ البياتي لاهامة موضوع تأثير الفنون الاخرى ودورها ؟ على خلق المسرح الجديد ؟ وحوّل صورة الشعر الجديد مستقبلا كتنقيص ، لوجود مسرح شعري ذي مواقع متقدمة في جمهور المسرح ، على الاقل على الصعيد العربي ؟

البياتي : اولا انا اؤمن بأن تغير واقع الانسان المادي باستمرار وكذلك البناء الحضاري والتشكيل هو الذي يمنح الاشكال الجديدة في الفن ولها لا يمكنني ان اعزل الفنون التشكيلية ، والسينما والموسيقى واعزل المسرح .. واعتقد ان هذه الفنون



من القضايا التي تطاردني واود التعبير عنها ، وما كتبت من اعمال مسرحية لم يكن قصدي ان اكتب اعمالا مسرحية ، ولكن كان هناك قصد شعري ، فقد كتبت في حياتي مسرحيتين ، مسرحية نشرتها ومسرحية لم انشرها . في المسرحية التي كتبتها ولم انشرها ، فعندما كتبتها كان القصد هو عملية تطهير وقتل عالم في داخلي كنت اود التخلص منه وكان لا يمكن التخلص وقتل هذا العالم الداخلي ، الا في التعبير عنه . وكتبت مسرحية (الحريق) . اما المسرحية الثانية ، فقد مررت بتجارب مريرة كان صدري يضيق بها ، والقصيدة في ذلك الوقت لم تحققها ، لاني لم اطور في ذلك الوقت الى مرحلة الشعرية الجديدة ، فكان علي مثل انزاع الذي يبذر البذور في التلغاط خيط المستقبل ، فجاشت في صدري كثير من الرقوى وكثير من الصور وكثير من القضايا ، فبحثت عن اى شكل ادبي اعبر فيه عنها .. لاجل ان ابذر بذور اعمال الشعرية القادمة ، فكتبت مسرحية (محاكمة في نيسابور) . اسميتها مسرحية لتجاوزا ، لانها عبارة عن قصيدة طويلة وان كان هناك عدة اصوات فيها . ولكن هذه الاصوات تعبر عن مواقف نهائية متزعة .

وفعلا بعد ان كتبت هذه المسرحية ، اصبحت بخيوط مستقبل اعمال الشعرية ، فخلت - بعد ان كتبت (محاكمة في نيسابور) - كتبت قصيدة (موت المنبي) وفيها اصوات متعددة ، كما اذكر ثم تلاها بعد ذلك ديوان (سفر انقر والتورة) ، وكتبت قصيدتي عن (العلاج) وعن (ابي العلاء المعري) وقصيدة (الذي يأتي ولا يأتي) وكتبت ديوان (الموت في الحياة) ثم (الكتابة على الطين) وهكذا . فالمسرحية كانت عبارة عن حقل تجارب وبذور ، بذرتها في الرياح او في الجهات الاربع من العالم حتى يستطيع التلغاط خيوط مستقبل اعمال الشعرية .. وانا اود ان اكرر ثانية ، اني لم اكن اقصد كتابة مسرحية ، ولم يكن في طيوعي هذا .. اني لا اطمح اكثر من كتابة الشعر ، وعندما اكتب حتى الشعر لا اعتبر نفسي شاعرا محترفا

مستؤثر في المسرح بمعزل عن التطور الحضاري وعن تغير الواقع المادي للإنسان . إذا كان الفن هو انعكاس للمادة جانا اعتدنا أن هذه بصيرورة في الأشياء ونشكناها من جديد هو الذي يعدس الاشكال الجديدة . وحتما تطور الفنون بتفسير انواع المادي والحضاري سيؤثر . كما تؤثر هذه الفنون كل منها بالأخرى . . .

وسشرح - من يدري - لأن اسرح سبق استيعابا . قد تكون السينما هي التي تأثرت مثلا بالمسرح ، أما في اعتيادي أن يدعي سينما أن هو المسرح وليس العكس . . . وكذلك بالنسبة للفنون التشكيلية فانا اعتدنا أن الديكور والتصوير والاضاءة ، وهو فن تشكيلي أيضا وجزء لا يجز من العمل المسرحي خاصة عندما يتعد على المسرح . لاني اعتقد أن المسرحية لا يمكن أن تصور لها مكتوبة في كتاب دون أن تصور لها وهي تمثل على خشبة المسرح ضمن المؤثرات الصوتية . . . الديكور ، الفن التشكيلي - فأذن العمل المسرحي هو فن تشكيلي أيضا ، مكون من كل العناصر ، عنصر الفن التشكيلي ، عنصر الموسيقى ، عنصر الشعر ، عنصر الاضاءة . كل هذه الفنون تجتمع وتضافر لانجاحه ، فهو إذن ليس فنا حينا ، واعتقد أن العمل المسرحي هو اصعب الفنون ، لانه يجمع بين خصائص كل هذه الفنون بحيث يصورها ويقدمها في تجربة واحدة فريدة من نوعها . .

سعدى : نقطة اشار اليها الاخ عبد الوهاب قبل وقت ، الحقيقة هي جديرة بالاحتمام ، قال . مثلا ، أن قصيدة الصفحة الواحدة ، كما يعبر عنها الدكتور جلال الخياط ، والتي عبر عنها الاستاذ عبد الوهاب بشكل اخر ، هذه القصيدة بلغت مرحلة النضوج أو كادت أن تبلغها ، والآن ، في الواقع . نحن نحس ، تماما برغبة مضنية في الخروج من إطار هذه القصيدة ، قصيدة الصفحة الواحدة ، محاولات مختلفة . مثلا - قصيدة تنهج اتجاهها مسرحيا ، أو تأخذ شكل رحلة في التاريخ وفي المستقبل - مثلا قد تبلغ بشكل من الاشكال مستوى المسرح بشكل معين . . . هذه كلها - في الحقيقة - قطعات مخصصة ومفروضة . علينا جميعا ، الخروج مما اعتقدنا بأنه نضج أو كاد . .

البياتي : طبعا نحن لا نمنع الشاعر اذا ما فضحت القصيدة لديه ان ينتقل بها غير تخوم فنون جديدة ، ولكنني اشترط الا يكون ذلك على حساب الجودة وكميل عقلائي ارادي ، انا اعتقد ان القصيدة أو أي فن من الفنون عندما ينتج نتيجة الجدلية الكامنة في طبيعة العمل الفني الناضج ، هي التي تؤدي ان تدفع بهذا العمل الفني الى استيعاب اشكال جديدة من خلاله ، وطبعاً تظل القصيدة سواء ، سميت

بقصيدة النصفية الواحدة أو عدة صفحات ، نظل احد اشغول البارزة المستغلة . اما الشاعر اذ اراد أن يمارس من خلال نضوج القصيدة وتطورها متونا أخرى . وثان صادقا في تطوره فهذا شيء عظيم ، فمن لا يضيف إلى غنى القصيدة ، غنى عن جديد أيضا . هذا هو اعتددي ولكن عدا يجب ان لا يكون مثل عملية التجديد في الفنون . هل هي ضرورة تاريخية واجتماعية وفنية أيضا أو هي عملية فردية ؟ صحيح ان الإرادة عندما تنضج لعملية التاريخية أو اجتماعية والسياسية واعنيها ، تكون هناك لغتان ، إرادة في اختناص هذه الضرورة ومحاولة الانقذالات منها . ولكن نجد انه في بعض العصور هناك حركات تجديد وتطوير في الفنون عقلانية وإرادية ، لذلك تأتي مقتضاه وغير ناضجة مما يسبب التصادم والفشل لها ، هذا ما اختسناه فقط . أما اذا كانت هناك مرحلة تطور طبيعية في حياة الشاعر أو في تجربته ، وكان هناك إمكانات أيضا . لاني بما فنت ان وظيفة اشاعر تختلف عن وظيفة الفنان المسرحي تماما . ولا يشترط بالشاعر أن يكون كاتباً مسرحياً أما اذا كان هناك شاعراً يمتلك الموهبة الشعرية الكبيرة والموهبة المسرحية أيضا فهذا شيء عظيم ، طبعا ، وجيد ، وليس هناك احد ضد مثل هذا التطور ، ولكن يجب ألا نضع هناك شرطاً في أننا يجب ان تطور القصيدة الى المسرح والعمل المسرحي ، لأن كل فن مستقل عن الآخر ، في نفس الوقت ، وأن المسرح هو عبارة عن نوع من الانواع الأدبية ، وكذلك القصيدة وهكذا . .

سعدى : المسألة انه توجد طرق مفتوحة امامنا ، قد تتخذ بالنسبة لك ، شكل مسرحية مثل محاكمة في نيسابور . قد تتخذ شكل القصيدة المجموعة مثلا (قصائد حب على بويات العالم السبع) هذه ، أنا شخصياً اعتبرها القصيدة المجموعة .

الجزائري : وهذا وقع . . لو اعتبرنا عناوين القصائد ، عناوين فرعية . .

سعدى : لأنها قصيدة كاملة ولو اتخذت شكل الدواوين فهي القصيدة المجموعة . . مثلا الطموح الى المسرح فرضا الخطابية في قصيدة معينة . أو ايه اشكال متعددة ، لكنها في الواقع كلها محاولات للخروج . .

البياتي : أنا اذكر بهذه المناسبة ان هناك صحفي سأل الشاعر التشيلي بابونيرودا انه لماذا لا يمارس كتابة المسرحيات والحواريات والروايات والقصص وقد اجاب اشاعر بابونيرودا : انه يستطيع . نعم . . وانه لو كتب قصصا ومسرحيات فانه قد يفوق بعض الكتاب المحترفين الذين يمارسون هذه الفنون ولكنه قال بالحرف الواحد انه لا يسمح

البياتي : انا اعتقد ان الشعر اكثر تكتيفا من الحوار المسرحي ، ويمكن عكس سؤالك عكس السؤال تماما . ي هل ان الحوار المسرحي يتأثر بتكون الشعر تكتيف للعالم وللأشياء ، بحيث انه لا يصلح - الشعر - بما انه لغة مكتفة ، للغة الحوار اليومي لوجود في المسرح ، خاصة في المسرح الاجتماعي والسياسي ، عندما يتحدث الابطال عن أمور عادية جدا .. هذا هو السؤال .

الجزائري : حسنا ..

مدني : بعيدا عن قضية التكتيف ، اريد ان اقول : ان الاداء الشعري في المسرح لا يصلح للمسرحيات الواقعية بفهمنا المعاصر للواقعية وذلك لان الادب الواقعي يتحرك ضمن حدود - قوانين اقتصادية ضمن حدود قوانين طبيعية ، ضمن حدود حتمية مبادئ العقل المنطقي والقوانين الرياضية ، فدائرة الثقافة الشعرية ملائمة لمسرح يعتمد مع ما للحقيقة من كرامة لمبدأ التالي : « ليس بالحقيقة وحدها يحيا الانسان » .

سعدني : ليس بالحقيقة وحدها يحيا الانسان !! فاذن ماذا نستطيع ان نضع مع الحقيقة لا مقابلها ؟ نحن نستطيع كشعراء ان نضع الحلم مع الحقيقة لا بديلا لها ..

الجزائري : اذن ، اذا ما تحققت - وهذا ما يجب ان يكون المقولة الثانية : (ينبغي ان نحلم) ، فحين تصفون احلام جان كوكتو وجورج شحادة في تجربة المسرح الشعري عبر تأنيدها على المسرح العربي ، اذ هناك تجارب شعرية على المسرح حاول فيها بعض الذين اتجهت لاعمالهم الشعرية الفرصة لتقديمها مسرحيا ، من قبل فرقة مينة ان يقلدوا المسرح الشعري الفرنسي الذي جلس طويلا على قمته جان كوكتو ، ثم الان يتربع عرش المسرح الشعري جورج شحادة ، وبدأ كاتب ياسين ، ايضا ، يدخل هذا المضمار .. فما هو رأي الاستاذ البياتي ؟

البياتي : هناك احلام مرتبطة بالتطور الموضوعي لحركة التاريخ ، وهناك احلام اعتقد انها منفصلة ، بالنسبة للفنان الثوري - كما قلت - ينطلق من حالة التمرد الى الثورة ومن ثم الرحيل الى مدن الحلم . ومدن الحلم بالنسبة للفنان مرتبطة بالحقائق الموضوعية والتاريخية ايضا ، ومن ثم يحي حلمه عبارة عن بناء .. اي اذا قلنا ان هناك تمردا ثم ثورة ثم مرحلة البناء عند الفنان ، وهناك بعض احلام الفنانين ليس لها علاقة مرتبطة بحالة التمرد فالثورة فالثبات ، فمن ثم تأتي منعزلة في فراغات تاريخية - اسبغها - واغروها الى اعمال (الفن للفن) وهذه اعمال كثيرة موجودة في التاريخ الادبي ، مثلا اعمال اوسكار وايلد - الان - بالرغم من جمالها الفني وبريقها اللغوي ، والتي احتفظت



لوهيته الا بفتح طاقة او جرحا صغيرا لكي تخرج منها هذه الموهبة . وانا اعتقد بالنسبة للشعراء ايضا فانه حياته وطريقة تأمله للكون وتركيبه العقلي والنفسي وتصوره للعالم ، هو مركب بهذا الشكل - ولكن كما قلت انه لا يمنع ان تولد الموهبتان مما في نفس الشاعر او الكاتب المسرحي نفسه ايضا ، هناك كتاب مسرحيون ويكسوتون شعراء ايضا في نفس الوقت ، وهناك شعراء وكتاب مسرحيون ، ولكن هناك كاتب مسرحي ، وهناك شاعر ايضا ..

.. انا مؤمن بالتطور الطبيعي وبالولادة الطبيعية المغوية الحقيقية ، وعندما يولد مثل هذا الفن ولادة طبيعية متمشية مع طبيعة العصر الذي نعيشه هذا هو الفن العظيم ، وان الشعر العربي الجديد لم يولد نتيجة الدعوات والتكتيب والتفاهات ، انما ولد ولادة طبيعية ، وحتمية . المسرح الشعري ، اذا كان هناك ضرورة حضارية واجتماعية وسياسية ، فسيظهر وسيتمتع مثلما نضع الشعر الحديث او مثلما نضجت الرواية العربية او القصة القصيرة وهكذا ..

مدني : تحقبا على ما قيل ، ولي تأكيد على جملة اشبه ما تكون مكررة ، معادة ، هو ان الشاعر يكتب مسرحية اذا ما مرت تجربته في اجواء مسرحية ، هنالك تجربة ، وصفة التجربة المسرحية في ان تكون ممتدة ، وق تمتد مرحلة طويلة مبدية ، هذا التبوليب اذا حصلت فيه الحركة المسرحية فانه سيصبح مسرحية بطريقة تلقائية ، اي ان الشاعر لا يدخل المنصر الدرامي في قصائده فتصير مسرحية ، وانما يمر بتجربة مسرحية - درامية - (نستطيع ان نقول) فتصير مسرحية ، ويظل الامر رهن الالتقاء الطبيعي المغوي ، كما نحن مجسمون .

الجزائري : المسرحية في ظني تكتيف حسيوي عميق لموضوعات انسانية كبيرة ، قد تختزل عبر الحوار فهل يؤثر هذا التكتيف على الشعر سلبا ام ايجابا في ايجاد وخلق الحوار المسرحي الشعري ؟



بشبابها لحد الآن . لكنني اعتقد ان قسما من هذه الاعمال خارج عن حركة التاريخ . والتاريخ الادبي نفسه . ايضا ، وننظر اليها كاشياء جميلة أكثر مما ننظر اليها على انها مرتبطة بحركة تطور الادب العالمي والانساني .

لهذا السبب اؤكد بأنه يجب ان تفرق بين حلم وحلم آخر ..

مدني : انا لا اميز بين الاحلام ، والاحلام واحدة ، ونحلم حين نندحر ، والاندحار يفهمه الحضاري أصل الابداع ، اذا ما استرجعنا في الذاكرة اندحار المسيح ، اندحار افلاطون ، اندحار سقراط ، واندحار ماركس اخيرا .. تستطيع ان تقول : لو كان ماركس مليونيرا لما أحس بشكل من أشكال هذا الاندحار .. اريد أن اقول ان هناك احلاما ايجابية ، هي احلام اولئك الذين يعيشون للمجموع وينفردون عن الحشد .. وهناك احلام خائبة غير بناءة هي احلام أولئك الذين يعتاشون على المجموع ثم هم - في الأخير - يضيعون مع الحشد عند تخوم الانهيار باسم الالتزام ... فللاحلام واحدة ، والاحلام بناءة اذا ما كان موقف الشخص بناء ان يعيش للمجموع وان يقف خارج الحشد ، اعيد : أربعة رغم ما بينهم من تباين :

مسيح ، سقراط ، افلاطون ، ماركس .. يختلفون كثيرا في كل شيء لكنهم عاشوا للمجموع ووقفوا خارج الحشد ، يحملون .. وتحققت لهم الاحلام ..

سعدني : اذن المسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلما ، انما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم ..

البياتي : لكنه كما قلنا ليس ، كما تفضل الاخ مدني صالح ، ليس حلما طوباويا ، انما حلما بناءا

لجزائري : بعد ان تناولت ندوتنا قدرة اللغة الشعرية في ان تكون وسيلة تعبير جيدة في المسرح ، عبورا ، بالاستشهاد والتدليل ، بخصوصيات تجاربكم الشعرية ، وتجارب الآخرين ، وعبر التحام موضوعنا ، بقيم العصر ، والمسرح العالمي ، وطموحات الشاعر في ان يقدم للمسرح ما يعنيه ، وماهية المسرح الشعري ، او مسرحية

القصيدة ، .. وخلال التطواف في ملاحظات جوهرية حول اللغة ، والمنبرية ، والشعر الممدود ، والفنون الأخرى ، وتأثيرها على خلق المسرح المطلسوب ، وتمثل صورة المسرح الشعري ، او الشعر المسرحي الذي سيغلب وقصور تجارب الشعراء المحدثين الذين طرحت تجاربهم عبر الفرق في ان يخلقوا المسرح الفني الثمر ..

ومن ثم عبر مناقشة موضوع التكثيف الحوارى ، في المسرح ، والشعر الذي يمثل التكثيف التام لموضوعات انسانية كبيرة ، ثم مروراً بالمسرح الحلم ، والحلم الايجابي ، والاخر الطوباوي .. توصلنا الى قناعة تامة بان اشجع المطلوب ، شعريا ، لم يخلق بعد وهو ، لما يزل طموحا ، وجزء من حلم الشاعر .. كما هو ، وبعد ضرورة تاريخية واجتماعية وسياسية ، يحتاج الى دائرة المعرفة الشعرية ليتصل ، وينمق ، ويطرح نفسه ، كضرورة .. تفني الواقع وتسهم في التحولات النوعية التي يشهدها مجتمعنا العربي من حالة التخلف الى مواقع متقدمة ، حضاريا ..

وبذلك نستطيع ان نقول ان ندوتنا حددت قدرة اللغة الشعرية في ان تكون مسهما ايجابيا في المسرح ، وتوصلت الى نتائج تطبيقية في هسنا الصدد ، عبر تشريح جزئيات لوحة الممكن ، والنظر الى لوحة المستقبل - الضروري ، عبر العلم ، والتطلع المشروع ، والضرورات الحضارية ، المرتبطة بقوانين الحياة والمجتمع والمصر ..

شكرا ، للاستاذة الشعراء : عبدالوهاب البياتي وسعدني يوسف ومدني صالح ونطمح ان نلتقي لقاءات أخرى لنعمق مسار حركتنا الادبية والمسرحية .. عبر مثل هذه الندوات والمحاورات العميقة الهادفة .. والى اللقاء ..

العراق

محصول الموسم المسرحي الراهن الانتاجات المسرحية

في بدء الموسم المسرحي ، حدثت ظاهرة ، خلصت للانباء ، تلك هي ظاهرة - الاعداد - وما تهبها من جود في اوسط مسرحي ، دام حتى حلول شهر شباط من العام الحالي ٠٠ ومع التحولات الطبيعية في الطقس ، شهدت عتات العرس (المسرح القومي ومسرح بغداد) عروس مجلسه لعدد من الفرق العاملة ٠٠ ، لا زالت مسترة بمنايا نباتات هذه ٠

* فرقة المسرح الفني الحديث

١ - * التثريبه * وهي مسرحية شعبية ، تأليف يوسف اتمانى واخراج قاسم محمد ، وهي تصور فترة شظرة من تاريخ العراق السياسي ، نشأ من انهيار احزاب الامة فالحسين وبداية الخسبات ، وشارك في الممثل يوسف اتمانى وسامي عبد الحميد وكريم عواد وناعمة ارماع وسامي السراج وزينب وعبد الجبار عباس .

٢ - ثلاث مسرحيات يصور في : * بوش ؟ شلون ؟ الم ١٠ اعداد يوسف اتمانى في مسرحية * اندروب * بتاتب ابلهاري خاينوف ، وقام باخراجها رومي يوسف ، وشارك في تمثيله سجاد عبد العزيز ، وعبد القادر نجم ، وعبد الأمير ، جود ودهم الزبيدي وسامي السراج ورومي يوسف وعبد الجبار عباس ويوسف اتمانى وعاري القيسي .



طلاب الاكاديمية اثناء التمرين في مسرحية
(قيت دوك)

والمرحبة الثانية فهي * حكاية مريض أسنان * تأليف اذغالو دراكون واخراج سامي عبد الحميد وترجمة قاسم محمد ، وتشيل رومي يوسف وقاسم محمد وناعمة ارماع ، أما المسرحية الثالثة فهي * الاعية ، الأخيرة * تأليف الكاتب الروسي تشيخوف واخراج قاسم محمد وتشيل سامي عبد الحميد ، وهي ذات شخصية واحدة .

٣ - وتقدم فرقة المسرح الفني الحديث ، في هذه الايام محتاجها الثالث ويتضمن مسرحية واحدة اعداد قاسم محمد من مجموعة من مؤلفات بريشت وسامح القاسم ومحمود درويش وبشر عايس ، واسم المسرحية : * انا صير المتكلم * وهي من اخراج بشار غني .

* الفرقة القومية - التابعة لمصلحة السينما والمسرح :

١ - قدمت في مطلع موسمها مسرحية (قرنديل) تأليف طه سالم عضو فرقة الاتحاد الفئاني واخراج سامي عبد الحميد الترس في اكااديمية الفنون الجميلة وعضو فرقة المسرح الفني الحديث ، وشارك في التمثيل عدد من أعضاء الفرقة .

٢ - الصبي الخشبي - مسرحية شعبية للاطفال ، اعدتها واخرجها قاسم محمد المخرج المتفرغ في مصلحة السينما والمسرح ، وشارك في التمثيل كل من خليل الرفاعي وسليمة خضير وقاسم الملاك وعبد الجبار وعزيز عبد الصاحب وحسين حسن ابناء وزهرة الربيعي وحاتم سلمان وحسين كاظم وسالم شفيق وكامل القيسي وشهاب أحمد ٠٠ وغيرهم .

٣ - لفرقة القومية مسرحيتان اخريتان ، هما (البطونان) تأليف عادل كاظم جواد واخراج ابراهيم جلال ، و (حلة سمر من اجل خمسة حزيران) تأليف الكاتب السوري سمعان دنوس واخراج جاسم العبودي ومن المقرر ان يشارك القطر العراقي بهاتين المسرحيتين في المهرجان المسرحي العربي الثالث الذي يعقد في دمشق كل عام .

x فرقة مديرية الفنون الجميلة :

١ - من تأليف علي حسن البياتي واخراج عبد المنعم خطاوي ، أعادت الفرقة عرض مسرحية (الكنطرة) على مسرح قاعة المديرية ، وقام باداء شخص هذا العرض الجديد ، كل من سامي السراج وصديق الاطرقجي وقاسم صبحي ومحمود نعوش .

٢ - وأعلنت الفرقة عن عزمها على تقديم مسرحية تربوية للاطفال بعنوان (ملك النهر الذهبي) ، واخراج سامي السراج ، إلا ان المسرحية لم تقدم ، حتى اعداد هذا التقرير .



يوسف الفايضي :
الشرقية



عادل كaramel :
الموت والشفقة



جبرا إبراهيم جبرا :
الحياة هي الدراما



جعفر علي :
ومسرحية نيت روك

ون « نيت روك » كانت الخطوة الاولى ، لتسليم
بالمسرح العراقي ، نحو الهواء الطلق ..

× محاضرات :

١ - دعوة من الهيئة الادارية لاتحاد الادباء
الافراد - برع اربيل - عقدت ندوة ادبية في قاعة مبنى
الحداد المدين في المحافظة ، جمهور غفير من الادباء
واغنائين ، التي خلالها الاستاذ حبه كريم محاضرة بعنوان
(المسرحية في كردستان) واحركته المسرحية في كردستان
تحدث فيها عن المسرحية منذ نشأتها في اليهود الاول وحتى
ايامنا هذه ، مشيراً الى الحركات المسرحية في الادب
الفرنسية والانكليزية والعربية والتركية ، وتابرها على
المسرح الكردي .

٢ - وجاء في انتهاج الجديد لاتحاد الادباء العراقيين
ان هناك ندوة ستعقد في مقر الاتحاد ، لمناقشة المسرح
العراقي ، الا ان المنهاج لم يشر الى اسماء المشاركين .
٣ - ضمن المنهاج الثقافي لاذاعة صوت الجماهير
سيقدم بدري حسون فريد محاضرة عن المسرح في
العراق .

× مسرح المحنطات :

١ - من الاعمال المسرحية التي أنجزها النشاط
الفني في مدينة النجف ، مسرحية (السلطان الحائر)
للكاتب توفيق الحكيم واخراج مهدي سميسم .
٢ - في محافظة ميسان - العمارة - أخرج قاسم
عنوان الواسطي مسرحية (الناطور) تأليف علي حسن
البياتي .

٣ - وفي محافظة بعلبقة ، قام ثامر الزبيدي باخراج
واعداد وجدي العاني مسرحية « تذكر فيصر » للكساتب
الانكليزي جوردن دافيون .

× كتب ومجلات :

١ - صادق باخان الكاتب العراقي ترجم مسرحية

× فرقة المسرح العسكري :

١ - طوال الايام الستة الاولى من سنة ١٩٧٢ ،
قدمت الفرقة ، من اعداد واخراج وبطولة راسم الجميل
مسرحية (الشرارة) على منصة قاعة مصلحة السينما
والمسرح ، وتقع المسرحية ، وهي شعبية ، يتضمن
كل فصل منها ، عدة لوحات ، وتروي جانباً من تضلات
شعبنا ضد الاستعمار الانكليزي والعلاقات الاقتصادية
المبادة .

× فرقة المسرح الشعبي :

١ - من اخراج جعفر السعدي وتأليف ثامر مطر
وتتمثل عدد من طلاب اكاديمية الفنون الجميلة قدمت
الفرقة مسرحية (فنانق الغرباء) ويأتي هذا العرض بعد
غياب الفرقة عن المشاركة في المواسم المسرحية ، دام
ثلاث سنوات .

× معهد الفنون الجميلة :

١ - من تأليف كاتب ايطالي وترجمة واخراج عبدالله
جواد قدم المعهد مسرحية (الاقطاعي الصغير) .
٢ - وكان الانتاج الثاني للمعهد ، هو (خلوسود
كنكماش) تأليف كامل المشاهدي المعامي واخراج خاله
سعيد .

× اكاديمية الفنون الجميلة :

١ - لأول مرة تمكنت الاكاديمية ، منذ مطلع
الستينيات ، وحتى الان ، ان تخرج من جوها الاكاديمي الى
عامة الجمهور ، في بغداد وخارجها . وذلك حين قام
جعفر علي معارون عميد الاكاديمية ، بترجمة واعداد واخراج
مسرحية (نيت روك) تأليف الكاتب الامريكي الشاب
ميكلان فري . وتعني هذه المسرحية رفض الشعب الامريكي
للحرب العدوانية التي تشنها الامبريالية الامريكية
ضد الشعب الفيتنامي .

العدد - أسماء الاساتذة حافظ الدويبي ووليد الجادر وجعفر علي وابراهيم الخطيب وسامي عبد الحميد - وفي اللجنة دراسة مهمة عن المسرح في العراق .

٨ - نزار سليم الفنان التشكيلي والفنان ، يهيئ للطبع مسرحية جديدة من تأليفه ، سيكون مدارها ملحة كلكاش ، ويمالج فيها مضمونا عصريا من خلال الاسطورة . وقد عضدت وزارة الاعلام هذه المسرحية .

٩ - عادل كاظم جواد ، اصدر كتابه الاول بعنوان « الموت والقضية » ، ويتضمن مسرحية واحدة ، يقول عنها المؤلف (ان هذه المسرحية ، قد امتطت حركات الزمان ومجال المكان ، منذ بدايتها حتى نهايتها ، بكل حرية لقد بدأ للزمان والمكان ، وكأنه لا يشكل عاملا قسريا يحدد حركتها ، كما هو متبع في اي عمل فني آخر .. ويتعبير تان ، كانت الاحداث تتحرك فوق مسرح المطلق زمنا ومكانا .. فتجهد الزمن الى حد الالفاء .. وتعجب المكان الى حد السعور بلا نهايته) .

١٠ - الدكتور سائبة امين زكي ، فرغت مسنن تأليف مسرحية بعنوان (العباة اخت الرشيد) . وهذه أول تجربة للطبيعية التي تعلق بالادب والفن منذ زمن بعيد .

١١ - فاروق اوهان ، انتهى من وضع مسرحية ذات شكل جديد وتدور أحداثها خلال زمن امده ١٣ ساعة . اسم المسرحية (ساعة الصفر المطلق) . ويقول المؤلف انه سيطلع مسرحيته في مطابع بيروت . وعلى نفقته .

١٢ - عبد الملك نوري القاص سيصدر له كتاب جديد ، ويحتوي مسرحية واحدة ، ذات ثلاثة فصول ، بعنوان (خشب وحطب ومخيل) بتضيده من وزارة الاعلام . والمؤلف بالذكر ان القاص عبد الملك اهتماما بالمسرح ، يرجع الى منتصف الاربعينات ، حيث كتب أولى مسرحياته وكان اسمها « رسل الإنسانية » ، كما وله مسرحية ذات فصل واحد ، بعنوان (القاذورات) وقد نشرها في مجلة (الكلمة) .

١٣ - محمد علي الخفاجي الشاعر ، ستصدر له خلال الشهر الجاري مسرحية شعرية ، بعنوان (ثانياً يجي الحسين) ، بتضيده من وزارة الاعلام .

١٤ - شفيق مقار اصدر كتاباً بعنوان « دراسات في الادب الاوربي المعاصر » بتضيده وزارة الاعلام . ويضمن سلسلة الكتب الحديثة . ويقع في ٣٢٠ صفحة مسنن من الحجم المتوسط . ويتضمن ستة فصول عن صامويل بكت ويوجين يونسكو وارتوف اناخوف وبرتولت برخت والبير كلمي وديفيد هيربرت لورنس .

جديدة للكلية الامريكي نسي وليامز ، وتقع في فصل واحد وتدور حوادثها فوق شاطئ الريفر الفرنسي ، وحيث موضع ولادة الكاتب الانكليزي المعروف (د . ه . لورنس) . هذه الترجمة نشرت في مجلة الاعلام الصادرة عن وزارة الاعلام ببغداد .

٢ - يوسف عبد المسيح ثروة ، الناقد المسرحي ، استغرق سنتين في وضع كتابه (دراسات في المسرح المعاصر) التي عضدته وزارة الاعلام . وقد اعتمد في ذلك على ٧٦ مصدرا ، باللغتين العربية والانكليزية . وستطبع ثلاثة الاف نسخة منه ، في مطابع بيروت . وهو يحتوي دراسات عن البركلمو وجان كوتو وكاسونا ولويجي بيراندلو ويوجين لونييل وماكس فريش ومكسيم غوركي .. وآخرين .

٣ - عبد اللطيف حسن عضو فرقة المسرح القومي الحديث ، نشرت له مجلة - الطريق - اللبنانية ، دراسة بعنوان « البحث عن الجذور المتدثرة للمسرح العراقي » . قال فيه ان العراق القديم عرف المسرح الديوري من خلال المسرح اليوناني والمسرح الروماني في تدمر كرافد حضاري .

٤ - ادمون صبري القاص والكاتب والمترجم ، اصدر مجموعة من المسرحيات القصيرة تحت عنوان (يوميات القاص) . هي المسرحية التي حمل الكتاب عنوانها ، مع اعادة ثلاث مسرحيات سبق للمؤلف ان يصدرها في كتاب واحد سنة ١٩٥٥ ، وهي « الهارب من القهى » و (موقف حرج) و « حادث غير عادي » .

٥ - عبد الوهاب البياتي الشاعر ، انهي كتابة مسرحية شعرية جديدة ، اسمها (الحريق) . وبذلك دخل الاستاذ البياتي الاول مرة مجال الكتابة للمسرح شعرا ، وقد سبق له ان اصدر مسرحية قترية بعنوان (محاكمة في نيسابور) مع مقدمة للدكتور جليل كمال الدين . وفي مطلع شهر آذار الماضي ، افتتح الشاعر البياتي ، أمامي اتحاد الادباء ، بمجموعة من قصائده ، وحديث عن المسرح الشعري . واسهم في التعقيب كل من ياسين الفصير ومحمد مبارك ويوسف عبد المسيح ثروة .

٦ - جبرا ابراهيم جبرا الاديب الفلسطيني المقيم في العراق ، منذ النكبة الأولى ، ترجم كتاباً بعنوان (الحياة في الدراما) تأليف اريك بنتلي . ويعد هذا الكتاب من اكثر المؤلفات الاجنبية التي نقلت الى العربية . سعة ، من حيث احاطته بمسار المسرحية ، منذ اقدم الفصور وحتى اخر المحاولات التجريبية ، التي لم تستقر بعد ، بشكلها النهائي ، وفي عصرنا الراهن .

٧ - أكاديمية الفنون الجميلة (جامعة بغداد) اصدرت عددها الاول من المجلة التي تحمل اسمها . وباللغتين العربية والانكليزية . وقد حمل فهرس هذا

قطرنا احتفل بيوم المسرح العالمي

من اليوم السابع والعشرين من الشهر الماضي ولغاية اليوم الثاني من شهر نيسان الحالي .. احتفل المركز العراقي للمسرح التابع لمديرية مصلحة السينما والمسرح وقدمه اعد منهاجاً حافلاً تضمن عشرة مسرحيات ، توزعت على اسبوع الاحتفال .. ستقدم المجلة في العدد القادم كتابات تخص الإنتاج المسرحي الذي عرضته الفرق للمسرحية في القطر بهذه المناسبة . ويمكن الاشارة الان الى فقرات منهاج الاحتفال .

الاثنين ١٩٧٢/٣/٢٧

الافتتاح في الساعة السابعة في المسرح القومي . واشتملت الحفلة على معرض للانتاجات المسرحية ، وكلمة المركز العراقي للمسرح ، وكلمة لمصلحة السينما والمسرح العامة ، ونهاى المركز القومي للمسرح ، اما العروض المسرحية لهذا اليوم ، فكانت « الخطوبة » تأليف تشيخوف واخراج وجدي الماني ، و« انتاج فرقة مديرية الفنون الجميلة ومسرحية « الرسالة » تأليف عباس الفلّاح واخراج سمون المبيدي ، و« انتاج فرقة مسرح الرسالة التي تشكلت في مطلع السنة الحالية ، ومسرحية « سيرة ي » تأليف بنيان صالح واخراج اديب القليجى و« انتاج فرقة مسرح الصداقة » .

الثلاثاء ١٩٧٢/٣/٢٨

قدمت فرقة المسرح الفنى الحديث مسرحية « انا خير المتكلم الذي التزم بالفعل الماضي والناقص .. » وهذا هو اسم المسرحية الكامل ، وهي من سيناريو واخراج قاسم محمد ، ويقول عنها مؤلفها ، انها محاولة في مسرح حرب التحرير الشعبية العربية ، وتتضمن مواقف شعرية - تشيلية في مخيم المقدسية ، اما المادّة الشعرية للسيناريو ، فهي لشاعري المقاومة محمود درويش ومسيح القاسم مع مقاطع من قصائد توفيق زياد ، اضافة الى قصيدة - فردنا حياتنا الجديدة - للكاتب الملحمي بويشت ، وكذلك المرحلة العادية عشرة من مسرحية - حديث عن فيتنام - لبيتر فافيس .

الاربعاء ٧٢/٣/٢٩

في هذا اليوم ، قدمت فرقة اتحاد الفنانين على قاعة المسرح القومي ، مسرحية « مدينة تحت الجذر » (التكميلي) تأليف طه سالم واخراج علي ماجد ، كما قدمت فرقة الطلبة مسرحية « القعدة » تزال مطفاة » تأليف نصر محمود ولعب واخراج عامر الحديثي . واخيراً كان العرض لفرقة المسرح الشعبي حيث قدمت مسرحية « العابر »

تأليف لوستن واخرج مرسل الزبيدي .

الخميس ١٩٧٢/٣/٣٠

قدمت في الساعة السابعة من مساء اليوم ، وفي قاعة المركز الثقافي السوفيتي ندوة عن المسرح العراقي شارك فيها عدد من المسرحيين العراقيين .

الجمعة ١٩٧٢/٣/٣١

وعلى منصة قاعة معهد الفنون الجميلة ، وفي الساعة السابعة والنصف قدمت مسرحية « مشرب شاي » تأليف جون باتريك واخراج عبدالاله كمال الدين وتمثيل طلبة المعهد .

السبت ١٩٧٢/٤/١

قدمت الفرقة القومية للتشكيل النابذة لمصلحة السينما والمسرح ، وفي الساعة السابعة والنصف ، وعلى قاعة المسرح القومي ، مسرحية « حفلة سمر من اجل » حزيان ، تأليف سعد الدين ونوس الكاتب السوري الشاب ، واخراج جاسم الميودي .

الاحد ١٩٧٢/٤/٢

اختتم الاحتفال بيوم المسرح العالمي بمهرجان كبير فني الوزارة بمحافظه كربلاء ، ويبدو ان هذه المنطقة ستتحول اذعاناً للمهرجانات الفنية ، فقد شهدت الرضاة فيسبل شهر عروضاً مسرحية ، ولقاءات فنية .. متنوعة .

رسالة مورييس بيجار بيوم المسرح العالمي

بالنسبة لي كلمة (مسرح) تترادف كلمة (اتحاد)

لقد قيل الكثير حول هذا الاتحاد ، هنا « الوصل » بين الممثل والشاهد ، وان واحدة من اكبر المشاكل التي واجهت رجال المسرح في عشرات السنين الأخيرة هي الحاجة لازالة هذا العائق ، هذه الهوة ، هذه المسابيح الارضية سواء كانت حقيقية ام وهمية ، التي تفصل « الذي يشاهد عن الذي يشاهد » .

من هو الممثل الذي لم يعان بعق في وقت ما من هذا النوع من التخصيب العنصري ، الذي يلعب الرجل الجالس هناك في الظلام وهو متشج بشابه اليومية ، عن نفسه وهو متشكر وسابح بالفضو .

كيف يمكن للممثل ان كيف يمكن ايجاد هذا الاتحاد واتهامه ؟

اعتقد ان حل المشكلة يكمن في مكان اخر . في احد الايام كنت تصاوكان الانسانية جميعا تبو لي عداية وبعدة ، ولقد اسر لي صديق اثق فيه

السنا مخطنين ؟

إن جمع هذا كله لا يعني بالضرورة « الاتحاد » . إن جوهر المسرح هو الممثل ، لأن كل شيء آخر - المتأخر ، والأثرية ، وحتى النص يمكن الاستغناء عنه . كمثل شيء يمكن الاستغناء عنه الا الممثل . إذا ، كيف الممثل عن أن يكون مأكنة ناطقة . ليفكر بأن في قرأنا كانت الرقصات الدائرية في السابق تعبر عن الاتحاد بين الرقص والفناء . دعه يكون نحاتة لجسده ، ووساما لمواطنه وقديسا لتفصيلاته ، دعه يشي « الفعل » من أجل « الكينونة » وعندما يكون مستعلما مثل زرادشت ليرقص في الهواء متجردا . ن كل شيء حتى لا يبقى منه غير الجوهر ، فإنه عندئذ سيصبح « ذلك الذي ينظر إليه » المشاهدين الذي يقوم بترجمة حركات حياته الداخلية عن طريق ترجمة طموحاته .

هذه الحدود التي تفصلنا عن اليهود لن تنكسر ما دامت العوائق موجودة في عقر دارنا وما دمتا نتكلم عن أنواع كثيرة من المسرح ، في الوقت الذي يقودنا فيه كل شيء بوضوح نحو الاتحاد .

واشكو إليه همومي : « كيف تتوقع أن تعيش بسلام مع الآخرين عندما لا تكون أنت نفسك في سلام ؟ »

كيف يمكن للممثل أن يوجد هذا الاتحاد مع اليهود إذا لم يكن قد اكتشف أساسا هذا الاتحاد بين أجزاء كينونته - هذا التداخل العميق بين القلب والجسد ، بين الفكر والعقل ، هذه اللغة الشاملة حيث اليد علامة ، والجسد يرقص والكلام يبقى مقيدا بالآلات التي تعزفها هذه الآوركسترا الكاملة للكائن البشري ، الممثل الذي يتمكنس انكاره في رؤوس أصابعه ونفسه يمر عبر عموده الفقري ، وتصبح أوتاره الصوتية مرة أخرى قيثارا يغني جسده الذي لم يعد يعرف التجزئة .

في بداية القرن كان سريره دياكيليف ، الذي نحتفل بذكره الثوية في الوقت الحاضر فقام بانتفاضة في عالم المسرح عندما قدم أعماله التي وجدت بين الرسامين العظام والكتاب ومصممي الرقص والمؤلفين الموسيقيين في جهد موحد .

وفي اثره حاولنا جميعا البحث عن هذا « المسرح الشامل » حيث تكون الاغنية امتدادا للرقص ، والنحت ينغمس الفنون السيتمية . وحيث يلتقي السلم المتدرج للوسائل التقنية المتيسرة كله من أجل العرض الكبير .

المرح رغم خضوعه لنفس السمات والابعاد الى جانب المشاكل
 لحركة المسرح في القطر عامة مع التفاوت في العطاء والاندفاع
 والتمانة .

يصف البعض حركة المسرح في البصرة ان لها اتجاهين
 الاول - التلاؤم الفطري - والثاني - التسلوالم الفطري - . وفي
 رأي ان الاتجاه الثاني قد يكون تمييزا ويشل حركة المسرح
 وان فرقا عملة الان تنبع نحو الفاعلية والاستمرارية بتلاؤم
 لمحرك الى جانب تحسس المشاكل والمهام ومحاولة ايجاد
 الحلول لها غير ان غائية هذه المشاكل لا تنحل الا جديرا وليس
 بيد الافراد حلولها .

ظاهرة تعدد الفرق والمجاميع

في فترة مينة وعلى وجه التحديد اعوام ١٩٦٨-١٩٦٩-١٩٧٠
 قامت عدد المجاميع المسرحية في البصرة حتى وصلت الى مايقارب
 من عشرين مجموعة مسرحية . ولم تكن هذه الظاهرة صحيحة
 ابدا . وقد توافقت باسهاب في مستويات عدة - منها على
 نطاق المسؤولين^(١) وعلى شكل لقاءات فكرية (٢) - وهذه الظاهرة
 لم تترك كحركة المسرحية في البصرة الا افكارا سلبية لدى
 المشاهد - وساهمت بشكل فعلي بخفض المسرح الى الوراء عدة
 سنوات كما كسبه من اعمال مغلقة فكرية وتكتيكية وفيها وحدا ما
 ساعد على تأخير محاولة خلق جهود المسرح على كافة التخصصات
 الفنية في التمثيل والاخراج والكتابة المسرحية والنقد . بل ان
 وجودها مرحلي ولا انتهى وما عاد لها صوت يسمع منذ منتصف
 عام ١٩٧٠ تقريبا . ولم يبق سوى فرقة واحدة تواصل عملها
 باستمرار - وفرقتين اخريتين تحاولان بصعوبة كبرى تقديم
 مسرحيات بين فونة واخرى رغم توفر مناخ وظروف جديدين
 لاجل هاتين الفرقتين^(٣) . وقد يعود هذا الانحلال الفعالي الذي
 يستشهدون شاذ الى عدم توفر الكوادر الفنية ذات الاختصاص
 اضافة الى عدم توفر عناصر العمل المسرحي . وفي اعتقادي ان
 هذه الظاهرة رغم كونها غير صحيحة لانحياز مشكلة الان . رغم
 ارتباطها السية ومن هنا انبرى بعض اذنين بالمسرح الى
 ضرورة التحكم بتركيب الحركة المسرحية بحيث لا يبرز الفرق
 الجديدة الا بمواصفات يتفق عليها الجميع^(٤) . والنتيجة للحركة
 المسرحية في البصرة يلاحظ عموما ان الفرق العاملة هي كالتالي .

١ - مجاميع مسرحية لمج مجازة رسميا لعدم توفر شروط
 الاجازة المنصوص عليها في نظام مجازة الفرق المسرحية .
 وليس لديها التكمال الفني المثنوب وتعمل من خلال
 المنظمات والجمعيات والتواهي .

٢ - مجاميع مسرحية اكثر تكاملا من سابقتها ويتوفر لدى بعضها
 شروط الاجازة المنصوص عليها نظاما الا انها اخطت بشكل
 جماعي الى الفرق المسرحية المجازة في بغداد واصبحت لها
 فروع في البصرة كفرقة المسرح الفني الحديث وفرقة اتحاد
 الفنانين وفرقة ١٢ تموز . واصبح لهذه الفرق صفة

المسرح في البصرة . . أزمة وعطاء

عبدالله عبدالقادر

يعود ان حركة المسرح في المنظمات مهمة من قبل الكتاب
 والمثمن بشؤونه حتى لو كانت الدين يدأوا من المنظمات تركوا نصيبه
 لانتفاء حاجتهم اليه كما يعود لانتمجهم بمسرح بغداد الأكثر
 تمكونا من المنظمات لذا حجت القامهم مناقشة حركة اشراج
 من خلال تشخيص سلبياتها وإيجابياتها وكسامة في دفع
 هذه الحركة الى مراكز طليعة ومنظمة في الابداع والمسؤولية .

للمسرح في البصرة يتطور وينمو ويؤثر في حركة الفطر
 ككل ويساهم فيها بفعالية مما جعل بعض الاعمال الخمية تلب
 في طليعة الاعمال المسرحية في العراق . وحركة بهذا الشكل قد
 تكون لها مستقبل جيد . لذا نحتاج الى دراسات - نظرية -
 ورصد متتالي وبعت مستمر . وللأسف نغفر الى مثل هذه
 الدراسات - وحركات الشباب المسرحية في البصرة ككل
 الحركات عرصة لانحرافات والانكسارات لاسباب متعددة .

والمسرح كبقية الفنون يعبر عن تجربة ذاتية لها علاقة
 حياتية . تكشف عن العلاقات الاجتماعية والسياسية وتساهم
 من خلال رؤيا الفنان الواضحة والبدعة في التفسير التاريخي
 العنصر . ويمتاز من بقية الفنون في كونه اكثر قصصية في
 الكشف والتفسير والتعبير لجمه الخشب الفنون ولتشاركه الكلية
 العبة سيما اذا كان الفنان واعيا وعارفا ان طريق الذي يسلكه
 المسرح في البصرة يعبر عن تجارب شابة لها جلود تاريخية
 ودواد مفعورين ساهموا في نشا المسرح في الاربعينات والخمسينات
 دون ان يقيم الدور الذي لعبوه معها كان شكله ومهما كانت
 مضامينه . ولعزتنا اثر فعال في حركة الفطر ولا تشكل
 مركزا مهما على مدى الستين القادمة .

وله سلبيات عدة نبدأ مع النظرة الاقليمية القليلة لدى
 البعض من خلال تسمية شائعة - المسرح البصري - والنسبية
 بالذات لانفخ رجعتها ودوافعها الاقليمية الضيقة في حين
 نطلق اصوات فنية في العالم لرفع العواجز الوهمية بين
 الانسان في العالم . لا بين مدن قشر واحد - والكافوف ان اي
 تخصص لاية حركة ينمها ابعاد وسجات مينة عن سببها اي
 لابد للمسرح في البصرة ان تكون له صلات وميزات وابعد
 تختلف عن حركة المسرح العراقي ككل لتكون له حلة شرعية
 في هذه النسية وسبق لهذه النسية ان اطلقت عن الادب في
 حينها . وأدبنت . الا انه لازالت بعض الافلام تؤكد القليقة
 البصرة خلال الخمسينات^(١) ونوقشت على نطاق المستوى الاخرى في

شريعة العمل .

٢ - فرق ثابتة للمؤسسات الرسمية والثقافات كطرفة تربية ؟
البصرة وطرفة ثقافة الخلق .

٤ - معالقة بعض النوادي والثقافات الاخرى تشكيل فرق مسرحية خاصة بها وعلى هذا الاساس يصبح التحكم بتشكيل هذه المجموع امرا محققا .

وطبعي ان اغلب هذه الفرق تشكل من فئة العناصر الفنية ذات الاختصاص والفنالة والموهبة وهائلة جدا الفرق التي لديها كادر فني يعتمد عليه . ان نوادي والثقافات والمؤسسات فاني قد من حقها تشكل فرقها انطلاقا من مل اوقات فراغ منتصبيها . الا اذا لجأت الى جعل مسرحياتها التجريبية بكونها المتفخرة فنيا بتميز وفروقت بطلانها . وقد تكون باهضة جدا . على منتصبيها ومنتسبي بعض النوادي الاخرى كما يحدث دائما وبشكل مستمر . وذلك لما لهذه الظاهرة - البيع الاجباري - من مردودات عكسية على الحركة المسرحية وهل الفنانين مطربتها بكل الوسائل . فالشاهد سيلاحظ ان ارتداء والتخلف والكتابة التي سيخضعها بين . يشاهد في التلفزيون او على مسرح بلبلان من الاعمال الفنية ذات التكرار العالي والموهب البهجة وما سيستخدم به على المسرح . ثانيا . ليس هناك من مقدرة في العالم باجبار شخص ما على تدفق لسن ما بالاجبار للمسرح اصالة وتجربة واحساس ذاتي . إضافة الى ان المسرح العمالي والطلابي ينبغي ان يكون محققا . لتطور العمال التي يلعب في توجيه اوسع الجماهير وكونه واجهة ثقافية اكثر فعالية في تنمية الاعمال الطلاب الشفوية . إضافة الى وجود اوجه صرف قانونية لدى الثقافات والفرق وبقي المؤسسات يمكن الصرف على هذه الحالات .

ثم ان هذه الفرق والمجموع جميعا تعاني من عدم وجود مقرات لها تستطيع بها مواكبة اعمالها وتطوير فانيها بما يتناسب وصورهم العمال بالمرح وبرمجة اعمالها الصالحة الى تقص نتائجها فيما لعدم وجود مقر لها ولا ننسسى ضعف مواردها المادية وباعتقادي ان بعضها امكانيات كبيرة جدا ورائدة تؤهلها لتقديم اعمال فنية لو كان لها مقر دائم .

على انه ليس هذا كل معاناة العمل المسرحي في البصرة . لكن ما المشاكل الاخرى التي تطرح نفسها على المسرح ؟ اذناه معالقة لتلخيص بعضها .

١ - الخلل المسرحي : العراق بصورة عامة يلتزم الى كتاب المسرح وطيلة السنوات العشر المصرفة لم تستطع الحركة المسرحية في العراق الا خلق عدد قليل جدا من الكتاب . لا يفي حاجة مسرح العاصمة إضافة الى ان هؤلاء ينتمون الى فسوق ونتاجهم معجزة محققا لها . في البصرة فليس هناك سوى واحد او اثنين من الشباب . وحتى كتابات هؤلاء ينقص بعضها النضج وبعضها مهزوزة فكريا وفنلوه جدا هي البجدة الى جانب تخطي هؤلاء بفرود لا يتناسب وقدراتهم وقد لا يتحمل هذه الظاهرة فنانا للمسرح بقدر ما يجعلها ادباونا بصورة عامة .

٢ - العناصر الانسانية . عوجودة كما لاتوعا . وهي لا تشكل ازمة الا انها شري لبن ونادر . واندتها تتجدد لسي كون اغلب العناصر العاملة لا يتوفر لديها الموهبة والفنلة والخلق مجتمعة وبرايي ان هذه السمات الثلاثة ضرورية جدا وفقدان اي صفة منها تجعل العنصر انساني عجزوا عن اداء واجبه

والجميل بعض الفرق عاجزة عن التعاون معها . كما يلاحظ انه من النادر جدا ان واصلت اي فضاء صنعت المسرح - عملها المسرحي . اللهم الا عدد قليل يواصل ان العمل المسرحي . وعدهم لا يزيد عدد اصابع اليد الواحد .

٣ - القاعة هي الائمة الاكثر تجسيدا في البصرة فيها قاعتين .

الاول : قوة التربية وعده تستغل اكثر من طاقتها لكل مسرحيات المعالجة فيها الى جانب نشاطات التربية الفنية مسرحية ولغير مسرحية من معارض واجتماعات وعدد كبير من حجوزات اخرها تحولت الى فناء . ومدرسية التربية معطوة . فمن حقها استغلال قاعاتها بضمن عملية التربية وليس لديها بديل عنها . الثانية : مسرح يهو الادارة المحلية - المنتج حديث . وهو الى جانب كونه بعيدا عن مركز المدينة - فان ايجاره باهض اذ ما ليس بواحد كل مسرحية محلية .

وبرايي ان الفترة الكراهية نجم ايجاد مسارح عديدة ولا يشترط ان تكون ضخمة بقدر ما يتوفر فيها بعض المتطلبات الفنية وتستوعب لعدد لا بأس به من المشاهدين وبرايي ينبغي ان تعطي للفرق المسرحية لا شراف الاخره على صيانتها وديمومتها الى جانب استمرارية العمل الفنية وقاد ايجار سنوي تدفعه الفرقه .

٤ - ثقافة العمل المسرحية . لكي يستطيع الفنان المعالجة على عصرية وتبع أحدث الانسان وتطوره . كان عليه ان ينقب نفسه باستمرار وان يطلع على اخر التطورات العلمية والادبية والفنية الى جانب تخصصه بواقعه المحيط به ليستطيع ان يكون اكثر اتصالا بضمائرا شعبه والانسانية وبالتالي يكون موصلا جيدا للفكر الذي يعكسه من خلال تقديمه العمل المسرحي . لما في البصرة فنانون واعون ومتفوقون يمارسون العمل المسرحي انطلاقا من اجل حب الفؤاد والكتابة . وعناصر متفلسة ذهنية وفكرية واتصال متعلمين لذا نراهم يلتشون عن اكثر الاساليب سطحية ويفرغون طاهير وفكار خاطئه وعميقة ولا صلة لها بنا . إضافة الى انهم ليسوا فنانين اماء لانكار البصر والانطلاق ممن جعلهم اصبحوا ظاهرة شاذة في مسرحنا بالبصرة والتي تعد تساهم بشكل او بآخر في نموه وتقدمه . وهم يد كل هذا دمجين لهما في الفناء الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية والذي هو جزء من واجب الفنان وهذا لا يرض ايدا ان لا يوجد في البصرة فنانون واعون ومتفوقون يمارسون العمل المسرحي انطلاقا من وديهم وثقافتهم واحساساتهم وارتباطهم العميق بالحياة والانسان إضافة الى تنعيم للتطور الحضاري في العالم .

٥ - الجمهور . ان اية مسرحية مهما بلغت من ابداع لا تعني شيئا بلا جمهور . فالمسرح هو الفن الوحيد الذي يحتاج الجميع على المشبة او كمشاهدين وما من احد بحث لم لم يتواجد الى الان جمهور للمسرح . جمهور يؤمن به ويلهب اليه فواعية لا سرا . ينبغي ان ان نبهت وتنشخص عمله . اين هي ؟ المسرح كلن ؟ الفنان نفسه ؟ المسرحية ؟ الجمهور ؟ ام خاذا ؟

وما يحدث في البصرة الان فالتفرق لا تصمد على شباك التذاكر وتبدع بطلاقاتهم قسرا ما عدا فرقة واحدة او اثنين .

٦ - النقد . لدينا معدوم . وما يكتب لا يمكن اعتباره نقدا وكثافة ليسوا نقادا فكم من عمل تافه يعلن احم - التلال - تلافته امام الناس لم تظهر مثاله هديبه بحد نفس العنصر الفاني لصعوبة ترواط النقد باعضة تلك الفرقة والمكسي واود فالملاحظات الشخصية هي التي تتكلم باوا من يسمون انفسهم

دعم هذه الظاهرة الثقافية دون التوصل إلى حل حرجي
 (١٤) ندوة المسرح في البصرة / إدارتها السيدة نعيم النهر / جريدة
 النور / ١٩٧٠-١٩٧١ شارك في الندوة عمالاً من
 عبدالقادر - قصي البصري - بسام صالح - عبدالمصطفى
 إبراهيم إبراهيم أبو الهيثم - محمد وهيب - عزيز الكبيسي
 فيصل حسن جبار الطليعة - نعيم عوف - دحرج -
 ندوة المسرح في البصرة / إدارتها السيدة نعيم النهر
 مجلة الباء / ٨ تموز ١٩٧٠
 وشارك في الندوة السادة المليون الدين - ساركو في البصرة
 الساعة مع بعض الفنانين الآخرين
 (١٥) ندوة المسرح المسمى الجديد - البصرة
 ندوة ندوة البصرة - ندوة اتحاد الفنانين - ندوة ١٥ تموز
 (١٦) الحركة المسرحية في البصرة / أسماء المانولي / التاليف
 العدد ٨٥٥ : تشرين الثاني ١٩٧١
 (١٧) أهم العناصر المسببة للظروف لديها المساعدة لهزيمة والظفر
 والمسيرة في العمل المسرحي
 أ - أ - أ / أهم أعمالها المسرحية في البصرة
 ومسرحية العروسة بيده
 ب - ب - ب / أهم أعمالها المسرحية في البصرة
 ب - ب - ب
 ج - ج - ج / أهم أعمالها المسرحية في البصرة
 العروسة بيده
 د - د - د / أهم أعمالها مسرحية البصرة
 وكل من أعضاء في ندوة المسرح المسمى الجديد : البصرة
 د - د - د / فنانة توفيق عليها مسالة
 أعمالها عديدة



مشهد من مسرحية الملوحة



مشهد من « الخطوبسة »

نكاد نراها ونراها حتى وصلت عند البعض منهم أن - تحدث
 عن نفسه كثيرا - عاصفا كل العقاقير المألوفة دون حياء -
 الكثرة السرحي عنصرون من أساسه وهاجسون ما يسمى بالاند
 يمارون أذنه وعن وتخييل - ومطارلة الصعود على حساب اسمه
 العالمين في المسرح - على أني أؤكد أن هناك نقرا قليلا جدا
 يكتب بإيجاز ووعي - وموت هذا لا يقلل له دمج بزجه
 النهج - الفروض بالتدق أن يفهم ويقوم ويساهم بفعالية
 لتخليص الحركة من كل - سوانجا ليشترك في الدقائق من
 المكتسبات الفنية والعلوية دون سقوطها -

٧ - البصرة - عجرة الفلاح إلى المدينة الحوت انتاجا
 الترواح كثيرا هذه حقيقة لا تنكر - وبالمثل للبصرة في مدى
 ستين طويلا أنتجت الكثير من الفنانين في مجالات المسرح -
 لا أنهم ما أن وجدوا لديهم القدرة على العمل المتحرر -
 هاجروا إلى بغداد وهذا ما أخر كثيرا الحركة الفنية بصريه عامة -
 رغم ما في العاصمة من مفرات ثلثان أواخر وأخذت أن المسرحيين
 البصريين أو وأصدروا نجاحهم خلال عشرة أعوام فاجعة مع نظيره
 جديرة للعمل ومطارلة صادقة المحتبة بالنجاة والتفهم الذاتي
 أنه يستطيعون بناء مركز مسرحي في البصرة - وقد يحضر البعض
 من الملاحظات الأخيرة مساهمة مسرحية معدة كوة بطلت الآن في
 سائر الكيرون إلى بغداد من أجل مساهمة مسرحية عملاقة -
 وأخذت أن الأمل هذا محتال جدا خاصة وبوادر النهضة مسرحية
 في البصرة تبدو واقعة - فالمسرحيون البصريون استغلوا أوقات
 وجوبهم وتعرف تجاربهم على خشبة المسرح في بغداد ابتداء
 بالتسجيلات التلفزيونية لبعض المسرحيات كالعواجز والمخاض
 وأنها - بأوبريتي بشار خير والمطرفة وغيرها المسرحية الفاتحة
 العروسة - هذه إضافة إلى جديرة المحاولات الطرية الآن لمواصلة
 تقديم عمل فني - هذا إلى أن نبع هذه الأعمال أن تتبع الجمهور
 وتقبليه في بغداد بفهم النظر عن التفاوت في هذا التبع والتقييم
 لا أن أؤكد ما يؤخر هذا التصويع وهذا الأمل هو عجرة فنان
 البصرة في الوقت الذي يبدأ بظهورهم الجديد وذكر بعض الأسماء
 مثل - سبيل المثل لا التمر - - تعادل كاتلم وشمس حويل -
 وعبد الواحد - - ياسين الناصر - - وحيد البصري - -
 وعدد آخر على مدى ستين طويلا - إضافة إلى من يفكر الآن في
 الإذلال أخيرا -

وأخيرا أودع أناكون قد أحاطت القاري - بصوره لأبلى بها
 دة بدور على القضية في البصرة رغم أني لا أعتقد أني
 أحاطت علما كالأنا للموضوع من مناقشات واضعة
 ومشعبة - وما دفع البعض مخلصا أن يدعو لعدم موافقة
 مسرحي في البصرة منتقدا أنه يجعل كثيرا من أزماته - أما
 أنا فاعتقد أن تارة مثل هذا الموقر سابق لأوانه لعدم
 تكامل التصويع في الحركة المسرحية والكواثر الفنية - ولعدم
 وجود أدق مكتمة الخواص كما انترت في تارة سائلة - وعدم
 أن الزمن قليل بيلوره الفنية - والعناصر ذات الطليعة
 الفكرية والوعي الملوبة هي الباقية أما الآخرون فيستغلون
 أبنائنا - فالجمهور هو الذي يفهم ويقوم وبدونه أن يكون هناك
 نية ضرورة لوجود المسرح -

(١) مشارب من الآلات المسرحية الجديد / عبد شاكر الجبار
 ركي الجابر - سعدى بويش وآخرون -

(٢) الحركة المسرحية في البصرة / أحمد العجاوي / جريدة
 الناس - العدد ٨٥٥ - تشرين الثاني ١٩٧١

(٣) على أثر هذه المقابلة دة السيد محمد زكي جعفر مدير
 إرساد المنطقة الجبرية مبلين عن هذه المصاحف وبحث

المسرح في العالم :

لماذا فشل هذا المشروع المسرحي ؟

كانت من بين الأدبيات العربية ، الخواص حضور مهرجان من تمام التي اقيم في محافظة حمص برعاية وزارة الاعلام ، الاستاذ عازم مغربي اديبي ، الفاضل والمباحث والدرجبة المروفة في الاوساط الادبية العربية .. وقد اخرج مسرح شعريات المسرح حوارا حول بعض القضايا المسرحية في لبنان والوطن العربي ، ونشر هنا نص الحوار :

س - أصدرتم في القصصيات - روائع المسرح العالي - ، التي ولدت للمكتبة المسرحية - نماذج جيدة ، من التراجعات المسرحية ، التي كان لها تأثير واضح ، على مسار الحركة المسرحية ، في العراق - وفي التطور العربية الخسرى .. لماذا اولدت هذه السلسلة ؟ الا ترون ان العاجلة اليها ، لا زالت موجودة ؟ وهل بالامكان إعادة إصدارها ؟

ج - بالفعل أصدرنا ، سلسلة من الروائع الحالية للمسرح ، وكما على أمد الحيات ، لتعزيز هذا النوع من الفن الادبي ، على أننا لاحظنا بعد عدة سنوات ، ان العمل - لا تحول خاسرة - ولكننا لم نجدها بأنها لم تستطع ان تبيع حتى تفسر ، لتقبل من الكلية التي طبقت ، ونعم إصدار اخرى ، اخرى ، واستمده من هذا النوع ، كان يعمل مبدعا لنا - ولم يكن بالامكان الاستمرار في إصدار مثل تلك الروايات ، هناك ان لا نستطيع ان نركز على النهاية التي من احلها ففهم هذه الكتابات - ونحن نصدر هذا الكتاب ، فلكن يستر بين شعور واضح : ماذا تطبه وتكلمه ، في المقارن ، غاية غاية يمكن ان ترحى من ذلك - ونحن نحس بمسؤولية هذا العمل ، اي اننا لا نلزم ، بالزمن من امد نضع ثوابه - وقد حاولنا ، ان نعد هذا الجزء ، بعد إصدارنا تلك الروائع ، التي لا تزال تملك منها كمية ضخمة ، ولا ينس بها ، وذلك بأن نوصي بيجلنا التي يصدرها زعيم الدكتور سمير اديبي ، أي أيضا بدأنا نشر مسرحيات ، تراجيع بالطول والعرض ، وموسوعة ومزجبة - اننا نستطيع ان نعرض هذا الفن الادبي ، على أي مدى - بشري مجلة - وهي « الادب » ، حتى اذا لم يكن من صلب المسرح ، أو من فضاء المسرحيات .. ويصدر ويصدرها في الحقبة ، قد تفرقه بمراتنا - أو في التهود حصل قرأتها ..

س - ما ينشر في مجلتكم من مسرحيات ، عدد قليل جدا ، وربما ، كما هو ملاحظ لا يزيد عن مرة ، أو مرتين في السنة ، هل من الممكن ان تتعاونوا مع الترجمة ، مثل تعاونكم مع الفضة والدراسة والفصيدة .. ؟

ج - الواقع ان الكتاب العربي ، هو قاصد اكثر منه مسرحي ، وهو سافر اكثر منه مسرحي ، أي ان عن المكتسبات للمسرح ، من مسجدة ، وكثافته ، تتطلب ان أشخاص وأي عن ، وأي دراسات وأي مصادره ..

س - قصد المسرحية المترجمة ، كتمويضي عن سلسلة « روائع المسرح العالي » ؟

ج - يظهر في اللحظة ، هذا النوع من هذه التراجيع ، ونحن نوليها بعض الاهتمام ، ونحن من وقت لآخر ، نشر أيضا مسرحيات مؤلفة .. لكتاب عربي ..

الثورة والمجنون في مسرحية

بيتر فايس « هولدرلين »

ترجمة : عامر الحسن

بعد سبع سنوات على مرور إنتاج مسرحية « بارصاد » الترام عام ١٩٦٥ ، يعود بيتر فايس مرة أخرى لسفح المسرح الإنساني رانده اخرى - والمسرحية الجديدة هي « هولدرلين » وقد قدمت في سويسكارث وناسل وهامبورغ وأخيرًا في برلين ..

وكما في مسرحية « بارصاد » ، و « برتسكي في القدس » تظهر هذه المسرحية اهتمام فايس بالخصوبة الشارحة التي تتحدى الحدود وتطرح التساؤلات في الزواج الفردية وفي المجتمع - تلك الشخصية التي هناك كن هي ، لا هي ، سحرها أو غيرها كانت في الحزن أو الموت - وتتصل هذه الشخصية الشاعر الكبير فردريك هولدرلين (١٧٧٠ - ١٨٤٢) الذي ظهر اللاحق في حياة الرومانسية الألمانية والذي اهتم به محاطه في الكونفوس بين انطوائيات النظرية للواقع والسو ولتعود والجمهور الى الجنون طوال فترة الثلاثين عاما الاخيرة من حياته ..

ان المسرحية يمتد فصول تعقب سيرة حياة هولدرلين وعمله منذ ايام دراسته عندما كان طالبًا في توبينج حتى سجنه النهائي في آخر في غرفة نفس المذبح - ان فايس هنا يحاول ان يجلب الانبياء الى الفلك الذي تمثله انما بعد الثورة الفرنسية - حيث يحاول الشاعر الشاب ان يكتب مسودته ويكتفه مع انه اعطاه الذي يجرف زملاءه لقلعة - ومع المسرح شخصيات تاريخية كثيرة فيروز جونه وتسيطر لغزويين متفرجين يسمونها الى درجة يغفلون فيها « ادراك عبقريسة هولدرلين » الكاتب ادا العيسوبوفان هيجل وبلينك مستسلمان اكثر فكثر للمفرد والمعاداة والمجوعة الفوازين الاجتماعية - وحيث يجاهد هولدرلين في الحفاظ على صلاته وادبانه المثاليين حين تمام الاوضاع الحالية لرد الحقن الاجتماعي والاخلاقي والعنى ..

وكما في « بارصاد » ، استخدم فايس السابغ لتعكس حالاته بحرية ومهارة ، بالتعاطف النادر ، القوس والردود خصامته معقول سماعات تربي ، بضمير تاريخي - وعندها يتحدث هولدرلين عن سعادة ابيدوكليس الذي يطرد حتى الموت عند فوجعه مران جين انا الملصق نعد سبها واعيد افقة شعرا وزوجا لاصحاب فضيلة الذين يفحون طريهم بامقي الضحية وبماخون من حصل عمال مناجم الفضية المشاهدين - ان هولدرلين المعلم قد وضع في مستودع حيث كعب فيه وجهد جسده بسيرة المجدلين وربط الى أداة ميكانيكية تشبه الكرسي الكهربائي الهائل - وفي انتهاء الاخير يزور كابل ماركس الشخصيات الشاعر المصغر في برحه وبزيته بانطائه وعمدا بأن عمله سنجيا ويسمى ..

ان فايس قد اشد بصورة واضحة بأفكار كتاب ليبر برتو الذي يعتبر هولدرلين لثرا بصورة خفية - وان حياته الاخرة لم تكتب بلغة الشجاعة بل بقصه ممسدة لاحتاج اعتقاله بنهضة البحرية على الله والجناس - دذا كان ذلك صحيحا فال الفضة والثلاثين سنة الاسره من حياته والتي حين فيها نفسه هي واحدة من الحرب وأربع الخطط لتجنب السجن ..

ويقول فايس .. اني اترك طريقة جنون هولدرلين مفتوحة لتساؤلاته - فهو قد رفض ان يقدم مسودته وقبل بصلته من المجتمع الذي حبسه مجنونا - ربما اعتبر البعض ذلك جنونا حقا ولكن كشرون كالكتاب ر - ان ليك لا يعتبره كذلك واني اميل لرأيه -

نقد المسرح عبر نقد مسرحية يوجين أونيل

مسرحية يوجين أونيل (رحلة النهار الطويلة في الليل) التي مثلت مؤخرًا على مسارح إنكلترا ، ومثل أحد أشخاصها (فلورنس أوليفيه) أصبحت مثار مناقشات طويلة .

واعتمد النقاد بموضوع المسرحية مجددًا رغم أنها لم تكن (مسرحية) قد مرت بسلام طيلة أواخر الخمسينات . وتناول كينيث هارن المسرحية بشكل جديد بعد أن استشهد في بداية حديثه بنص ذكرته زوجته عنه ابن تلك الأيام التي كتب خلالها المسرحية :

(أنه يخرج من غرفة مظلمة في نهاية اليوم هناك بيكي .. وبعض الأحيان نهر عيناه . ويبدو أكبر مما هو بمصر سنوات .. وبماودها في الصباح .. وشعره بالتحرر عندما انهاها .. وكان ذلك بأسلوبه في إحلال السلام مع نفسه وعائلته) .

كانت سنن أونيل تدرك بوعي كبير أي تمرد عاطفي .. أية انقلابية رهيبة تهب هذا الترابي ، وهو يزوغ من هنا منتقلا إلى هناك في متاهات ماضيه ، تتركه الأم الذاكرة . وتقطع العجبة لأن يشرح ويفهم ويعجز ويسلمح ..

مسرحية أونيل المذكورة لنص السيرة أكثر من أي شيء آخر . في يوم واحد يتم تسجيل الأحداث والاشهر والسنوات . وكان هذا الانموذج مصاغًا ببنية عظيمة اتاحت ثلاثته للمسرح .. كان (أونيل) يتوقع معارضة الآخرين عندما كان الشاب الذي يمثل على المسرح يعلن :

(أن التلوك في الكلام هو سلاسة معلية لنا نحن أناس الضباب) . كانت المصائب التي حدثت فوق رؤوس عائلة Tyrone - الاسم الروائي لأونيل وعائلته - في أحد أيام آب ١٩١٢ متعالية .. حيث الصغير أوجين يكتشف أنه مصاب بالسل ، والإخوة الأخرى يعرفون أنه يكره الأسفر لأن الأخير يقاوم الضغوط التي تريد تزييفه !

الأم نفسها تستسلم للدورين ويبساي للآخر المريعة ! الأب يمثل متقاعد يعمل الآن في السوق باحثًا عن كافة الأساليب لاستحصال الأموال العظيمة الرهيبة .. هذا الشخص يعرف مؤخرًا أنه سيب المصائب التي مثلت بهم جميعًا ..

ورغم الطبيعة الملوثة لإحداثها لكن المسرحية تستهدف التكتشف انفسى . ليست محاولة أخرى في فن الميخانة الروائية للعقدة ، بل هي شخصية وشاملة أيضًا .

(تلكهي هو الحاضر والمستقبل أيضًا) .. حيث تلتحق هنر Tyrone مثلا (تريد أن تغترب ، من ذلك لكن الحياة لا تسمح لنا) .

وتحل الكارثة بالانزبن : واحد نحو الانتظار وآخر نحو المظفر .. رحلة شاقة طويلة من الآلام .. فترة ألم عضلة مستمرة تستغرق أربع ساعات كاملة على المسرح ..

كان كودنس أوليفيه الذي مثل دور جيمز تايرون ذلك الصل القدير على أن يمنح نفسه مكانة جديدة تفرغها أجواء المسرحية ، لم يكن أوليفيه إطلاقًا .. فهو جوال جشع كبير يريد تبصحا سبلا في التجارة دون أن يدعش مشهده أو يفلو بكلامه ويبالغ بعراكاته (كان أوليفيه هو جيمز تايرون دون مبالغة ولا تهويل ولا تصنع .. في هذه كان تايرون (وب العائلة) بود الإبقاء على لمبات خفية في شخصه رغم أنه يعيش حاليًا حالة البحث عن المال الرزق السهل !

هذا التقييم الكبير لأوليفيه يعني أنه ممثل قدير كلا ، والذي يفتل فيه ممثلونًا دومًا هو أنه أنهم يتمتعون طابعهم للنص المسرحي .

أنهم يعرفون لئلا سلوكهم وعاداتهم على الشخصية التي يمثلونها .. وهذه هي الكارثة !

ليست هذه الملاحظات هي وحدها التي دارت في أحاديث نقاد المسرح الأخيرة بل هزرت قبلها بأيام أخرى دعوات إلى الانهيار ما كان (كينيث تينان) قد كتبه على صفحات الأوبرا عام ١٩٥٨ عندما قال عن أونيل :

(أنه لا يستطيع التفكير ، وهو ليس شاعرا ، محاولاته في الكوميديا تبدو مثيرة للسخط أكثر من تطلعاته للترجيديا) .

وتينان نفسه لم ينكر تلميحه هذا لأونيل ، لكنه في الوقت نفسه أشار إلى أن أونيل يمتلك قوة تكمن في مكان ما من شخصيته ..

كان تينان يشبه الثقافة الأمريكية شارك يونغ في كتابته عن أونيل .. فهو قال (نحن نذهب لسمع كاتبا مسرحيا لكننا نواجه رجلا) - هذا الأمر يتأكد في (رحلة النهار الطويلة في الليل) التي اعتبرت أعظم ما أنتجه أونيل .. وانتجته أمريكا !

على أونيل سنوات معلولا الخروج من ميتولوجياه وإساليه . حتى أنه اضطر أخيرًا على سلوك الأسلوب المباشر .

كان نقد مجلة (لسنر) مثلا يمتدح لورنس أوليفيه في تمثيله لدور (تايرون) في المسرحية نفسها لكنه يقول عن المسرحية أنها :

(ليست حسنة الكتابة ، حوارها مجزا ، مفلوج نكاتها مبتورة ، موسيقاها شذوية متعبة .. المسرحية حوار باكمها .. فريقة أناس يتعدنون و يصيحون بعد أن يقتلوا في الحديث .. الشمس تكفي وتشرق على التزلزل ومن لم تغرب في الضباب .. انتقام ميت لا يمر منه) .

النقد نفسه أنتج انتاج مايكل بلاكمور وأخرجه للمسرحية ورسوماته مايكل لال .. لكن المسرحية ليست ناجحة في نظره .. هؤلاء النقاد يميزون بين أسلوب الكاتب وشخصه وفنه وإدراكه الأخرى .. وينتهبون للتمثيل ويقربون كل شيء وحسب معايير خاصة .. ترى متى يوجه انتقادهم بينما !?

فالتز فلسن شتاين .. حياة للمسرح

احتل في ألمانيا الديمقراطية بالميد السبعين ميلاد البروفيسور فالتز شتاين ، الذي مضى ربع قرن ، على إشرافه على إدارة مسرح دار أوبرا (كويمشه أوبر) في برلين عاصمة جمهورية ألمانيا الديمقراطية الصديقة .. على عام ١٩٤٧ تسلم البروفيسور شتاين - دورًا خاصة لتحقيق الكارثة وأدائه : تقديم الأوبرات ببيسدا عن التقليد والسطحية .

إن فالتز فلسن شتاين ، فاضل طوال حياته كلها ، من أجل تحقيق أرائه والفكره ، على الثلاثينات اعتقد أن في فرانكفورت سيتمكن من التوصل إلى ما كان يطوف ببصيلته ، وفي هذه الفترة اشرف على تقديم مسرحيات (لاثافيادا) و (يوربانت) و (صلاي) و (دكتور بوهانيس فاوست) معطفا بذلك عملا طليعيًا رائعًا . ولكن سنوات البربرية النازية لم تسطه الفرصة لمواصله هذا العمل . ولعل بعد الحرب الألمانية الثانية ، أي في الوقت الذي كانت فيه الانعاشي لا تزال مترددة في كل مكان ، طلب التنظيم الديمقراطي المسيحي الألماني فالتز فلسن شتاين ، أن يشرف على إدارة دار - كويمشه أوبر ، مانعا إياه بذلك الفرصة ، لتحقيق كافة مطالبه الفنية والجمالية .

أنه يجب عمله حيا جما - كما أنه يسر للنجاح والتقدير .

تجسد بصمم التوجية انعام للمسرح حين فهم واقع البلد وطروقه الاجتماعية يشهد المسرح نتاجات متباينة تفاوتت بين المحلي الاصيلي لدره والحدود السيلبي تارة اخرى . بين تأكيد الفئاع الانساني لتكديح من اجل انماء وتشجيع نزعات الترف الاستهلاكية الثقافية . بين تأكيد الفضيل في عمل وتجميع روح الهزيمة والانحسار والتقهقر تارة اخرى ...

وحيث يمين صفوف البلدان النامية الى الامم المتحدة و لدرجة انهم يعملون في بعض الاحيان بتقيد آخر اصاليب المدارس الغربية في طرح القضايا او الاشراج المسرحي و بان الاشراج تنكرو في هذه البلدان من عدم الاستقرار والوضوح ...

في المسرح الكوري سيدي الكاتب من التامع الاصيلية للتراث وتخطئ منها في تأكيد المسات الصعبة للمجتمع الكوري . وتناج كهذا لا بد ان يكون فعلا في صبح المجتمع الكوري الجديد ... وتقع مسرحية (شجرة الصنوبر الخضراء) ضمن الاتجاه نفسه . وهي موزعة في ثمانية مشاهد . ورغم انها قصة بطولية حول فلسطين احد الوطنيين لكنها لم تطرح غير صبح مباشرة ... ولعل هذه السمة هي التي قرصت اعادتها عديدة مرات . وجعلت الجمهور يتحمس لرؤيتها كثيرا ...

الواقعي (كيم) مقاتل ثوري يودي الجبابيل . وعين المشاهد الاول تتكامل صورته كمشغف ومسامي بارز كرس حياته لخدمة قضية حرية شعبه . ومن خلال مشاركاته الصغرة في البداية في كل ما هو طيب حسن تبيد لنا شخصيته كائنسان مهذب يعجز عن تقدير واعجاب وعلانه . ويسلك من خلال هذه السمات صفة القيادة التي تتيح له نزع فرق ثورية عديدة ...

ليس محريبا بعد ذلك ان نعرف انه يفرد الانجازات الشعبية صبه وكلاء سلطات الاحتلال . والمثال ضد (فئة الوطنيين) السدين يؤمنون بأهمية (مساعدة الثوار الفارسية) واساليب (التضوع) ... لكنه يبدو أيضا قادرا على امتحانة عاجية هؤلاء والتأكيد لهم على أهمية الظهور كقوى شعبية ددرة على انقراض ما تريد بنفسها ...

ويمكن ان تصور ان المسرحية قد تفحول الى سلسلة من التخطيحات والمباهد الخطيبه . كان مخبري اشهرجه تهبوا الى ذلك . وتجنبا لثباترة في كل شيء . فثبتيبة الفضيل يمكن ان تطرح غير لقادات عامة واجتماعات طيبه لسكان . صحن حالات شراء السلاح التي تم بهوء ...

ومسرحية بهذه الروح لا يمكن ان تنتهي بخاتمة تقليدية عسى الخور ... بل تدخل ضمن الصراعات الطبقة الطيبية في كافة المجتمعات النامية . ومن ضمن خطتها في تأكيد الصراغ المذكور تشير الى رجوعها كفة التفتيلة حسب مطلق التطور التاريخي ...

ومسرحية كهذه يعنى للدعاة الكوري (جوهر ريم) أن يكتبها عنها « انها تقدم طعنا ثوريا وانما تستهينا » .

ولكن فوق ذلك . يفقه عدم الرضى . بما توصل اليه . والذي بما تحقق في بداياته فقط . من فالتز فلسن شتاين . يعتقد بان نتائج العمل السابق الجاد المؤوب للمسرح الموسيقي الكوري ما هي سوى (محاولة تجسسية اول) و (عمل نصيري لاولئك الذين يقين عليهم مواصلة العمل في هذه المجال) .

ومن المسرحيات التي اشراف على اخراجها وتقديمها والتي أصبحت معروفة على النطاق العالمي . هي : نواج الاخلاق . و - العروس الباعة - و - القهر والتجار .

نمة اسباب وجيهة . دعنا الى احداث أهم تطور لثالث فلسن شتاين . في جمهورية كوريا الديمقراطية ... هنا وجد وطنه السياسي والظني ... هنا توفرت الشروط الفنية والمادية لعمله ... وهنا يجد الناس الذين يتقبلون افكاره بتقهم وحياس ...

ان عمل لثالث فلسن شتاين في داد (كوفيشه اوير) هو فصل من التاريخ المسرحي الفثاني ...

نافذة على المسرح الكوري

شجرة الصنوبر الخضراء

المسرح الكوري واحد من اشهر المسارح التي كرسمت نتاجاتها ل طرح مفاهيم الجوزة والحد في القارة الآسيوية . ويخص المسرح هناك بمنايه كبيرة على اساس انه وسيلة توجيهية كبيرة في تعبئة السكان وحدد مكاناتهم في طريق مواصلة الكفاح ...

وإذا استمنا الخرات التي صادفها شأن أي مسرح آخر انه تطور بشكل مربع ضد تحرر الرضى - النضج الشمال - من السيطرة الامبرارية . والمسرح الكوري ولبد ذلك النضج . رغم ان هسما لا نفس العلاقة على المدارس والانبياهات العالمية ...

وإذا فان مسألة الاصله ليست عتار يفل هناك . فحيث تفرز اصاله الساج صدفه وصيحه تكون متوفرة بالثاكية في نتساجات الكلاب الكورس ...

وبيرن مسرح كوريب في تعين اكر نهضة مسرحية موعومة في كوريب الديمقراطية . ولعل الحكم الاساسي على مدى نجاحه هو الجمهور الذي يتواجد بكثرة كروية التناجات الجديدة . ورغم ان طابع اغلب المسرحيات التي عملها المسرح الفدكور يكاد يكون متشابهة من حيث التوجية ضد الفسد . ومن اجل تهيئة الكوريين . وتصعيد روح المقاومة والاسيماك لديهم فان الاسبج يلعب دوره في اعطاء المضامين المتروحة سمات مشروقة . وعند يمشي الوطن طروفه بصدق لا يد ... يضاد الناس على كل شيء . ومن ههنا الفهم ... هكذا هو الاتجاه . وهكذا استمد لا تفرد تمام المسرح أية مبالغات عجينة يمكن ان تعرضه لشكوكات دراسة كما هو الحال في اغلب البلدان النامية .

كان نجاح ثلثة لائكني شعبيته . استجدي الامانات والمساعدات من القيصر . وكان مثل جميع الكتاب ، معروفا لقرائه . ولكنه كان ذا تراسين . رأس في موسكو . ورأس في بطرسبورج . فعمل من نفسه في هذه المناسبات . معاديا عن الرواية . ومن جهة ثانية ، تعلم ان الاسباب تامة جاحديين . فبعد موت جوعول . حفر نسم اعماله الكاملة لمساعدة ثلاث سنوات . واما تورغنفت الذي كان قد نشر في موسكو معالا قايينيا حارا ومقصودا في بطرسبورج . فقد اعتقلوه ليشهر قبل ان يتوجه . وهكذا فان جوعول لم يبق دافع عن السلطة في حياته . اخافها بعد مماته .

كان غوغول يمسر المرأة نجسيدا للشيطان . فهو لم يكن يعمل اية مسؤولية عائلية . وكان يجبر امه وشقيقاته عفتونات عاجزة . ولا طمعت منه اخيه اليزايب ان تفت لها بأزواج . وهي في الثامنة والعشرين . ثم تزفقت عسل زواجها من تيكوف الا يصح لبيوت ومبرمادات غريبة . فالمرأة بنظره . مسخ رغو . يجب ان تصاغ منه البداية . ويحطة مزيفة . صر من حيلة زواج اخيه . وكان غوغول كاذبا شديدا . فهو يصف بلدا لم يشاهده قط . ويتمه ذلك . ولاخص كان يكذب على امه . فملاقاته معها كانت مفعلة . علاقة حب وحقد . تكريم وانزده معا . ويبدو حقد هل المرأة . مرتبطا بمركب نفسه . دعي بغير مبرره معاصروه ان يمارسه الجوع النافس . كان مصاعا بالهتات . مهورسا بانه . لمرسة امه قر ذات يوم ان يوت جوعا .

لم يحب امه امرأة . وبدو امه مثل ابلاطوس . طوات حياته . كان يشتر الاطلاق . وسقطت عن الله . الا ان اياه كان كنعوم الجواني . صلت امه كالم يوصي امه . بابه الصلاه . لاجل ازدهار البعثة التي كانت امرته ساعاها .

كان غوغول . كاتبا دوسيا . يجب ان نقرأ مسرحياته في اجتماع . لاني اليهود مغبون على وصفه بأنه كاتب هزول . كان المسرح في دمه . اذ كان مسرحيا ونبيلا حبيب القصة . وكان مثله حرمياته من الادب . وكان يقول انما يشترك في تمثيلها . ويبدو انه أراد تلمس التمثل . ولكن مشهرا حال دون رغبته . كما حال دونها مفهومه الحديث للتمثيل في ذلك العصر فقد حاول ذلك سنة ١٨٢٩ . ولكن كرايوسفسكي منعه من دخول المسرح الامبراطوري .

فان جوعول عن نفسه . انه كان بدون أي حال . وهذا ما يجعلنا نحسنه غدينا بذلك الدرجة الرسمية من الجبل التي بلغت كنانته . في مسرحته «البقيرو» انشد غوغول . الادارة الحديثة بشدة . كشف فسادها الباطن . تمحل المصير ببعلا الاول شخصيا . لاجل السماح بمسئله . فكانت الرقابة يحذف بعض المقاطع منها .

وفي ١٩ نيسان ١٨٣٦ . ذهب مسرحه «البقيرو» لأول مرة على خشبة المسرح الامبراطوري . وحضرها القيصر واصدقاء غوغول . ما عدا بوشكين . والشريباتان غوغول لم يجد يفرقه مسرحته انما تمثيلها . بهرب قبل تمثيلها . المبراليون امتدحوا جوعول . والشعاطون اتهموا بتخريبه النظام الفيصري القائم .

وكان ادبي المالحين عن المسرحه «ناقده الشاب ليشنكي الذي كان مري في جوعول «كاتبا كوميدا كبيرا لطحية الواقعية» . ولدى تدعيم المسرحه لانية . في مسرح «هالي» في موسكو . قال غوغول للشغل الكبير شيفيلين «الحل ليسمحتي ما تريد . فلي اهم بهاء» . وبالفعل فقد رحل الى ألمانيا ثم الى ميونيخ . واما في «نيش» ليشنكي «النفوس الميتة»

ان هنري ترويا يكشف لنا في كتابه . كيف ان غوغول فليجي في سلوكه . كانهنا نوريا . انه قد خدم الثورة «موضوعه» .

غوغول والمسرح

هنري ترويا المؤلف الفرنسي وكاتب المسرح المعروف . امدد كتابا جديدا عن مسيرة الاديب الروسي جوعول . وقد اضمحلت مجلة «الارضة الحديثة» الرسمية هذا الكتاب . تحت عنوان «جوعول والمسرح» . ونقدم هنا تلخيصا لدراسة المجلة المذكورة .

يندر كتاب هنري ترويا . صممتا الشوا . قد ربح كان جوعول . وهو كالكاتب الاخرى . يترك السؤال بدون جواب في كل الاحوال . يبدو مؤكدا ان جوعول ما كان يبالغ عندما كان يقول عن جبابته «شخصية انها كانت «اللا» حده» . ولا ريب انها كانت ايضا مائة عجز مزدوج . عجز الجسد . فانا . وعجز الفكر مع عجز سنوات من الشغل الخلق .

جوعول . صغر . ذو شعر ابيض . صاحب اسنطة آتفه طوي . عني كسار المصاوير . نيام مودلون تنمات ذكاء ومدا . وهو تحت رئاسة معاصرية تارة «نصفورية» . «مقلقة» . «مقلقة» . وعاد «شريف» . ولد سنة ١٨٠٩ في اوكرانيا . وفي ١٨ سنة في غيور اوريا . مكان هذا الفرد المواصل هربا امام القات اكثر مما كان التراما . كالتزامات العصر «مشرقة» . والاحكام التي صدرت غلبه «مناضيه» ذاتا وعينه . ولم اشرفه الجميع بمفرقه . فانه كانسان عاليا ما يهرب به من صيني . كاذب . نائبة تطلب . دجال . ان عمل هنري ترويا الجديد وانما موضوعيا . يلف غوغول من كل اداه عجل . وبهاية الفاسه الخلقة التي يقال انه تمسا بنفسه وجرهها للمسرح . هذه النهاية التي ترقى الى الجنون الصوفي . بعد انما بالاحرى . انتحارا بطينا . وكانها الاداة الباسية للظلم من جسمه الشخصي . وانها به هذه . موصوفة في بضع صفحات رائعة . لا يمكنها ان تترك المرء لا حيايا .

من المؤكد ان جوعول . قد عاش في حل الملكة الاسيادية سيمولا الاول . الملقب بقولا «ديوس» انما ارتاح فاما للنظام . احب انطانيا . واقام فيها . لكنه لم يلم لرويا نعب المصاير . السبادي . وجوعول هنري ترويا عنه . ولم يكن يزعج من الاستبداد ذي الفعرات البصا . ولا من الرقابة البوليسية . واذلال الصحافة له كان راسا نجد ان يسود غلب من الامن في بنسده عام . وفرنسا بطرة صميمه صوفية . ومدمرة دشر الماضي . ليس عنده حرارة ولا حنان نحو الناس . فهو يمتك عليهم وينفدهم بشده يافه . ولكن دون ان يتر فضية النظام الاجتماعي الذي سبهم في جعلهم كما هم . وفي روسيا يلبث له الفاتة شبيبة . ولم تحركه التغيرات الجسدية . وعندما علم ان الكاتبة الشاب «دوسيفسكي» سجن في قلعة بطرس وبولس . بداه «الفح الابوي» الذي يمارسه العصر مبروديا لا يفسد روسيا مسر الاضطراب ومع ذلك . فسيكون احد الاوائل الذين بنوا ان «النظام» القاهري يضمن الاضطراب في الامن . والظلم . . .

- البصرة
- نينوى
- كربلاء
- ميسان

● فرقة الفنون المسرحية

- ١ - حور من الحاسي
 - ٢ - دفعت النجم نحاس
 - ٣ - أختة سنان البرية
- المسرحيات من تأليف وإخراج عزيز الكبيسي

● فرقة المسرح الفني الحديث

- ١ - المهزلة الارضية - تأليف الدكتور يوسف أفراس - إخراج قصي البصري
- ٢ - مواقف - تأليف عبد الله عبدالقادر - إخراج عبداللطيف صالح

● فرقة جامعة البصرة

- ١ - معنه النمر - تأليف أنطوان تشيخوف - إخراج عبدالمنعم شاكر
- ٢ - علي حسانه من (البصري) - تأليف يوسف الحاسي - إخراج عبدالمنعم شاكر
- ٣ - مواقف - تأليف عبد الله عبدالقادر - إخراج عبداللطيف صالح

● جماعة المسرح المعاصر

- ١ - مجد يعرفك يا ابن - تأليف عبدالعظيم السرح - إخراج جبار صبري الخطيب
- ٢ - يكون الحياه تصوير كبايه - إعداد عبد الله عبدالقادر - إخراج قصي البصري
- ٣ - فلاح الحال - تأليف عبدالعظيم حميد - إخراج قصي البصري

● فرقة نادي الميناء

- ١ - ترفيع البستاني - إعداد عدنان واردني - إخراج جاسم حزه
- ٢ - شعوط - إعداد وإخراج عبدالعظيم السماوي

● فرقة مسرح الشباب

- ١ - نوار عربستان - تأليف عبدالعظيم الزاوي - إخراج خالد الربيعي

● جماعة الفحاء للمسرح

- ١ - البحث عن الزمن - تأليف لطيف البدراني - إخراج عباس الرباط

● اصداق المسرح

- ١ - التمثال الصغير - قصة عبدالرزاق حسين - مسرحية عبدالصاحب ابراهيم - إخراج طالع جبار

● جماعة كتابات مسرحية (نادي الفنون)

- ١ - هو الذي يتحدثون عنه كثيرا - تأليف عبدالصاحب ابراهيم - إخراج بليان صالح

عروض في العاصمة

- ١ - زيارة فرقة المسرح الفني الحديث لبلداد وتقديم المروسة بيه
- تأليف نجيب سرور - إعداد عبد الله عبدالقادر - إخراج قصي البصري

عروض فرق المحافظات في البصرة

- فرق ذي قار
- ١ - الشجوف المخلقة - إعداد وإخراج صالح البصري - تقديم فرقة التربية

حاولت في هذا الفهرست ان اجمع جميع المسرحيات المقتبسة من قبل الفرق والجمعيات والجماعات البصرة ومدارس المحافظة ، والغاية من هذا الفهرست هو رسم حالة المسرح البصري خلال تلك الفترة وإلى اليوم ، وإلى جانب ذلك ، يشمل الفهرست ملحقاً باسماء العاملين بالمسرح خلال الفترة نفسها .

ارجو ان اكون قد وفقت بهذه المهمة .

- البصرة

إعداد وتحضير
عبدالصاحب ابراهيم

موسم ١٩٧١
عروض الفرق والجمعيات

● فرقة ١٤ نوبل

- ١ - البيت الجديد - تأليف موبادين فارس - إخراج خالد الربيعي
- ٢ - دموي يروج - تأليف عبدالمسيح بلال - إخراج خالد الربيعي
- ٣ - انسان - مسرحية وإخراج خالد الربيعي

● فرقة مديرية التربية

- ١ - كوميديا لوديب - تأليف علي سالم - إخراج محمد وهيب
- ٢ - الفرقة المشتركة - تأليف جون ماديسون - إخراج محمد وهيب
- ٣ - عمو النور - تأليف محمد محمود شعبان - إخراج محمد وهيب
- ٤ - كل حرف يليون انسان - تأليف كليمن دين - إخراج محمد البياتي

- ٩ - هبة حبيب - تأليف فاطمة ذراج - اخراج عدنان
شعاع صاحب - تقديم حفصة رغبة الادب *

المرح المدرسي

- ١ - لرح - تأليف هال بوزي - اخراج عبدالامير السليبي *
- ٢ - هبة ملكية - تأليف حبيب فراس *
- ٣ - ديار واحد - تأليف محمد الخواج - اخراج عطيات
الحديث *
- ٤ - احسن مدير - تأليف عدنان البستاني - اخراج موسى
جاسميه
- ٥ - مؤثر بنت - تأليف يوسف الخاني *
- ٦ - نظاير الطويل
- ٧ - نعمت الخشبي
- المخرجين من تأليف واخراج عبدالرحيم السعد
- ٨ - سيدة - تأليف يوسف الخاني - مدير ثانوية الهند
دمشق
- ٩ - المصنعة الفريدة - تأليف عدنان البستاني - تقديم مدرسة
الجمهورية الطبيعية
- ١٠ - بي زينت يا سلام تأليف هبة - تأليف عبدالرزاق الشاهين
قديم مدرسة الجمهورية اللبنانية
- ١١ - شجرة - تأليف علي حسن البستاني - تقديم مدرسة
الحداث
- ١٢ - حياة جديدة - تأليف علي حسن البستاني - تقديم مدرسة
فلسطين
- المخرجين من اخراج قصي البصري
- ١٣ - صور طرف - اعداد واخراج جمال الدولة - تقديم
اعداديه الششار للفن

المرح العمالي

فرقة التذمات العامة

- ١ - نداه الميرة
- ٢ - مؤسسي
- المخرجين من تأليف واخراج احمد اشقر
- عمال صناعة النفط
- ١ - ايض واسود - تأليف واخراج جعفر البصري
- موسم ١٩٧٠

عروض الفرق والجماعات

فرقة مديرية التربية

- ١ - رائدوون - تأليف اوتاجاوا - اخراج محمد وهيب
- ٢ - اسعد رجل - تأليف ٢٠٠٠ - اخراج محمد وهيب
- ٣ - سم الركاغ - تأليف سائر العطار - اخراج محمد وهيب
- ٤ - سيوت فوت - تأليف ساكي * هـ - اخراج محمد
البستاني *
- فرقة مسرح الشباب
- ١ - الشيطان في شطر - تأليف توفيق الحكيم - اخراج
خالد جبار
- ٢ - الاصول الالهية - تأليف عادل كاظم - اخراج خالد
جبار
- ٣ - هو والسمت - تأليف عبدالصاحب ابراهيم - اخراج
طالب جبار
- ٤ - العيار - تأليف واخراج اكرم خان

- ٥ - الزمان - تأليف عبدالحميد البزاري - اخراج اكرم خان
- ٦ - فرهود - تأليف واخراج عبدالرحيم السعد
- ٧ - شبيه العروبة - تأليف واخراج عبدالرحيم السعد

فرقة جامعة البصرة

- ١ - اغنية على اشر - تأليف علي سالك - اخراج عبدالمنعم
سالك
- ٢ - حنين اغنيي - تأليف هبة سالك - اخراج نزار الطامح
- ٣ - احسن - تأليف مهدي البستاني - اخراج عباس فاضل
- فرقة المسرح الفني الحديث
- ١ - الفناج - تأليف يوسف الخاني - اخراج عبداللطيف
صالح
- ٢ - الخدس - تأليف مهدي البستاني - اخراج عبدالامير
السليبي

فرقة الفنون المسرحية

- ١ - دفعت اشدن لامي
- ٢ - صور من الماضي
- ٣ - من السيب
- المخرجين من تأليف واخراج عزيز الكمين

فرقة نادي الفنون

- ١ - بنت النسيج - تأليف واخراج جعفر البصري
- ٢ - هو والسمت - تأليف واخراج عبدالصاحب ابراهيم

جماعة المسرح العام

- ١ - الجديل الاسفر الحبيب - تأليف بتيان حناج
- ٢ - حسيمة دمع بيلي - تأليف كافي البزاري
- المخرجين من اخراج جبار صبري العتيه

فرقة ١٤ تموز

- ١ - الضامون
- ٢ - ميلنومه
- المخرجين من اعداد واخراج خالد الربيعي

فرقة اتحاد الفنانين

- ١ - نواب - تأليف هبة سالك - اخراج عبدالامير البستاني
- جماعة الزباد حصلوا على برز من فرقة اتحاد الفنانين *

فرقة نادي الميناء

- ١ - نرفيع اميناني - اعداد واخراج عدنان مارديس

فرقة اتحاد الصاعدين

- ١ - ده المدس - تأليف واخراج عبدالملك السليبي

عروض في العاصمة

- ١ - المنزه - تأليف علي الخطيب - اخراج قصي البصري -
قديم فرقة المسرح الحديث *
- ٢ - بران السلف - تأليف ابراهيم الشحبي - اخراج جبار
صبري العتيه - تقديم فرقة نادي الميناء

عروض الفرق الزائرة

* زيارة الفرقة القومية لحفاظة البصرة *

- ١ - نصر النسيج - تأليف صباح الزبيدي - اخراج وجيه
عبدالقبي
- ٢ - السديم - تأليف سعد الدين وهيب - اخراج وجيه
عبدالقبي

المسرح المدرسي

الاعادة التركيبية

- ١ - غريان الندي - تأليف ممدوح الاسدي
- ٢ - الخلاص ملاص - تأليف عادل الهادي

لائحة التفاضل

- ١ - زاهر كليم - تأليف محبوب عبيد
- ٢ - دأود في الحكمة - تأليف جون مرادين

اعادة العشاء

- ١ - طريق النور - تأليف هشام الديوان
- ٢ - آتالية - تأليف قاسم عبدالهادي

اعادة البصر

- ١ - استعلاء - تأليف احمد الجاسم - اخراج ابي عبد الكريم

اللائحة العربية

- ١ - الملاح الفانس - تأليف جان كوكو - اخراج رؤيا الجبوري

لائحة التمثيل

- ١ - حجية دهر - تأليف عبدالجبار الخازي - اخراج عبدالكريم السلي

متوسطة عبيد بن غزوان

- ١ - زهر بك - تأليف يوسف العاسي - اخراج جبار العفاه
- كما قدم مسرح الابداعات وصال الكبريت ، بلاوي فرانس ، الابد التوحده ، تصفك ، اليكلك الشتر يظلمه الدباغ ، اكبادنا

لائحة البصرة للثبات

- ١ - بشارة غير - تأليف سليم البصري - اخراج ممدوح البصري

المسرح العمالي

لائحة لمن الصحة

- ١ - مبرحة يعون مثلي - تأليف ممدوح الاسدي - اخراج عبدالرحمن الساعدي

مصلحة الكهرباء الوطنية

- ١ - عرضة نجي - تأليف جبار البديوي - اخراج شوكت العظيمة

نقابة الصناعات الميكانيكية

- ١ - بحرية بالكوه - تأليف عبدالجبار الاسدي - اخراج عبدالجبار الصايري

لائحة مواد القذائية

- ١ - نقود - تأليف اخراج الحاج العجوري

نادي الشفر الرياضي

- ١ - نشاط المظفر - تأليف اخراج نوري علوان

موسم ١٩٦٩

عروض الفرق والجماعات

فرقة مديرية التربية

- ١ - يا طالع الصجرة - تأليف فؤاد الحكيم - اخراج ممدوح وهيب
- ٢ - لوى النخل واديه - تأليف علي سالم - اعداد واخراج حميد الحساني

- ٣ - طيب بالكوه - اعداد عبدالجبار جويش - اخراج ممدوح وهيب

فرقة مسرح الرواد

- ١ - شواطئ - اعداد واخراج عبدالامير السديوي

فرقة مسرح اليوم

- ١ - عوكة السنونو - تأليف قاسم حويل - اخراج عبدالمنعم شاكر
- ٢ - حضرة - اعداد واخراج عبدالامير السديوي

جماعة البصرة للمسرح الحديث

- ١ - النواجر - تأليف مهدي الساري - اخراج فاسي البصري
- ٢ - المروية بهمة - تأليف نجيب بيروز - اخراج فاسي البصري

تدير هذه الجماعة ان فرقة المسرح فاسي البصري بعد ان حصلت الموافقة من الفرقة في بغداد وديت الفروسة بعد ان باسم فرقة المسرح الفاسي البصري

جماعة المسرح العاصر

- ١ - اعداد - تأليف غازي الفهسي
 - ١ - دم العفالة - تأليف ادمون صبري
- المسرحيات من اخراج جبار صبري العفوية

جماعة الجنوب للمسرح

- ١ - انقلاب - تأليف عبدالصاحب البراهيم - اخراج عتاب العبادي
- ٢ - الاموات
- ٣ - الحفنة

المسرحيات من تأليف واخراج عبدالصاحب البراهيم

جماعة البصرة للتمثيل

- ١ - العاطفة والاعتماد

- ٢ - الجبر

المسرحيات من تأليف واخراج صباح الزبيدي

جماعة المسرح الاعالي

- ١ - سفينة - اعداد عبدالكريم السلي
- ٢ - درب البنيان - اعداد عبدالكريم السلي
- ٣ - صراير سفينة - تأليف عبدالجبار الخازي
- ٤ - القندى المصور - تأليف ممدوح الخازي
- ٥ - الكراج الفانس - تأليف قاسم حويل

المسرحيات من اخراج عبدالكريم السلي

فرقة نادي الانقاذ

- ١ - التملك الكرمي - تأليف جبار الكرمي
 - ٢ - دهر النور على - تأليف جبار الكرمي
 - ٣ - راس السفينة - تأليف يوسف السلي
 - ٤ - امدان ناس - تأليف جبار الكرمي
- المسرحيات من اخراج جبار الكرمي

تمكنت الفرقة من الحصول على مسطرة مسرحية وديت

فرقة نقود المسرحية

جماعة اصدا المسرح في الزبير

- ١ - اصدا - تأليف عبدالغزالي المالح
- ٢ - شيخ المنافع - اعداد وجدي العاني

جماعة القبطا للمسرح

- ١ - مسيحي فخموسو - تأليف يوسف البدراني - اخراج قاسم عبدالصا

● جماعة المسرح الجمهوري

- ١ - فتلة المسيح بتكليف من تأليف فؤاد حواره
- ٢ - الحياض والافعال - تأليف ابراهيم أبو الهيل

المسرحيان من اخراج عبدالامير السلي

● جماعة - - - -

- ١ - الشهيد - تأليف محمد أمين مصطفى - اخراج خالد السلطان

عروض في العاصمة

فرقة المسرح الفني الحديث

- ١ - بشار خير - قصة ياسين الناصر - شعر علي الطنجه - اخراج حميد البصري - اخراج قصي البصري
- ٢ - الخوايز - تأليف مهدي السماوي - اخراج قصي البصري
- ٣ - الخنافس - تأليف مهدي السماوي - اخراج قصي البصري

المسرحيان الاخيرة سجلت نجاحا كبيرا في بغداد

عروض الفرق الزائرة

- ١ - المسرح الشعبي - تأليف الارب مارتن لسانكو - اخراج عوني كروسي

المسرح المدرسي

● معهد المعلمين

- ١ - الاودي - تأليف واخراج عبدالغفور النعمة

● معهد مبرة البهجة

- ١ - خوش بيت - اعداد واخراج عبدالامير السماوي
- ٢ - النحل - اعداد جميل الموسوي - اخراج عبدالامير السماوي

● كلية تجارة البصرة

- ١ - طيب ياغني - تأليف عبدالصاحب ابراهيم
- ٢ - الانقياء - تأليف عبدالستار العزاوي

المسرحيان من اخراج محمد سعيد الربيعي

● ثانوية الزهراء للبنات

- ١ - طريق العودة - تأليف خليل الهنداوي - اخراج قصي البصري

● متوسطة الشار للبنات

- ١ - حسا الطنجه - تأليف توفيق الحكيم - اخراج قصي البصري

● الثانوية العربية للبنات

- ١ - خريجات الجامعة - تأليف توفيق الحكيم - اخراج قصي البصري

● مدرسة الجمهورية التطبيقية

- ١ - صوت صخر - تأليف الفريد مرج
- ٢ - غياطة ابو هبل - تأليف حسين الهاشمي

المسرحيان من اخراج قصي البصري

● ثانوية البصرة للبنات

- ١ - الزير سالم - تأليف الفريد فرج - اخراج محمد وهيب
- ثانوية اليهودية للبنات
- ١ - أرض العرب - تأليف أحمد سامي - اخراج محمد وهيب

موسم ١٩٦٨

عروض الفرق والجماعات

● فرقة المسرح الكوميدي

- ١ - غراب - تأليف علي الاطرش واخراج
- ٢ - الديدان - تأليف علي الاطرش - اخراج خالد الرسمى
- ٣ - المستنقعات - تأليف علي الاطرش واخراج

● جماعة المسرح الطاهر

- ١ - طريق الاخرين - تأليف واخراج جبار صيري الطه

● جماعة الجنوب للمسرح

- ١ - الخطا - تأليف عبدالصاحب ابراهيم
- ٢ - ابو اوزوق - تأليف عزيز الكبي

المسرحيان من اخراج عزيز الكبي

● فرقة نادي الاتحاد

- ١ - شاعر افندي - تأليف محمد الجزائري - اخراج عزيز الكبي

● جماعة رواد المسرح

- ١ - طبيب زلم افنه - تأليف مولي
- ٢ - الانقياء - تأليف عبدالستار العزاوي

المسرحيان من اخراج عبدالامير السماوي

● جماعة البصرة للمسرح الحديث

- ١ - ايام زمان - اعداد عبدالخالق جودت - اخراج قصي البصري

● فرقة جملة البصرة

- ١ - النضحية - تأليف طافور - اخراج محمد وهيب

● فرقة هديوة التربية

- ١ - نسيم لن يموت - اخراج محمد وهيب

● جماعة الفيتا للمسرح

- ١ - قتال في تل اسيد - تأليف جيني الهاشمي - اخراج محمد سعيد الربيعي

عروض في العاصمة

- ١ - الدندان - تأليف علي الاطرش - اخراج خالد الربيعي

تقديم فرقة المسرح الكوميدي

المسرح المدرسي

● متوسطة عقبة بن نؤمان

- ١ - طريق النصر - تأليف خليفة السعد
- ٢ - كهوة عوف - تأليف جبار الطه

المسرحيان من اخراج جبار الطه

● متوسطة الشار للبنات

- ١ - نقطة تحول - تأليف عبدالنعم سليم - اخراج قصي البصري

● متوسطة البصرة للبنات

- ١ - نماذج مدلوعة - تأليف و. س. حليبرت - اخراج قصي البصري

● ثانوية الشار للبنات

- ١ - حاساة اورشليم - تأليف عبدالمنظي جلال - اخراج قصي البصري

● ثانوية البصرة للبنات

- ١ - الفريب - تأليف السيد السوريشي - اخراج رؤيا الجيوري



- ٢ - وجه الضام - اعداد حافظ البصري - اخراج قصي البصري
- مدرسة البناء الخلقة
- ١ - ست البنات - تأليف الست جاكلين - اخراج قصي البصري

موسم ١٩٦٦ عروض الفرق والجماعات

- جماعة المصير للفرح
- ١ - صوغة الحق - اعداد الحاج عبدالمالي السعد - اخراج خطاب الحياثي
- قدمت المسرحية لخمسة مكتبة آية الله الحكيم في القرنة
- فرقة مديرية التربية
- ١ - صلت - تأليف شكسبير - اخراج محمد وهيب
- فرقة نادي الجنوب
- ١ - أعمال ناس - تأليف واخراج عزيز الكسبي
- جماعة المسرح المعاصر
- ١ - مؤتمر ميك - تأليف يوسف العاني - اخراج جبار صبري المطيه

المسرح المدرسي

- محلية التربية (جامعة البصرة)
- ١ - طبيب باطني - تأليف واخراج عبدالصاحب ابراهيم
- مدرسة الجمهورية التعليمية
- ١ - آلاب المخلص - تأليف خوشاينا
- ٢ - فلسطين عربية - تأليف عبدالرزاق الشاهين
- المسرحيان من اخراج قصي البصري

موسم ١٩٦٥ عروض الفرق والجماعات والنقابات

- فرقة مديرية التربية
- ١ - القلب الارعن - تأليف جون باتريك
- ٢ - المقاتلون - اعداد فيصل حسن
- المسرحيان من اخراج محمد وهيب
- المسرح الشعبي
- ١ - حنين اقندي - تأليف طه سالم - اخراج خالد الربيعي
- الفرقة الفنية لثقافة الخدمات الاجتماعية
- ١ - العلة الكبرى
- ٢ - دفعت الشمس عالي
- المسرحيان من تأليف واخراج عزيز الكسبي

المسرح المدرسي

- الاعلادية المركزية
- ١ - عودة من الريف - تأليف حامد التوموي
- ٢ - ثلاث شابات - تأليف سليم البصري
- ٣ - طبيب مجانا - اعداد نوري الرحمان
- المسرحيان من اخراج خطاب الهادي
- الكلاخ الابتدائية
- ١ - مصرع كليونارا - تأليف أحمد شوقي
- ٢ - كنوز غرناطة
- المسرحيان من اخراج محمد وهيب
- ثانوية البصرة للبنات
- ١ - بيجاليون - اخراج محمد وهيب

ثانوية المعلم للبنات

- ١ - ماكنيت (بالانكليزية) - تأليف شكسبير - اخراج عبدالمعظم شاكر
- ٢ - الوفاء - تأليف احمد محمود شعبان - اخراج عبدالمعظم شاكر

معهد الفنون البصرية

- ١ - دله لبيع - تأليف راشا كرتي - اخراج عبدالمعظم شاكر
- متوسطة الجمهورية للبنات
- ١ - شاميل وهيب - تأليف نور الدين فارس - اخراج عبدالاله عبدالقادر

معهد عبوة البهجة

- ١ - الانتظار - اعداد واخراج عبدالامير السماوي
- ثانوية البترول للبنات
- ١ - الحرب - تأليف عبدالرحمن فومي - اخراج عبدالاله عبدالقادر

موسم ١٩٦٧ عروض الفرق والجماعات

- جماعة البصرة للمسرح الحديث
- ١ - غراب - تأليف علي الاطرش - اخراج قصي البصري
- ٢ - بندق في الفينطرة - اعداد ياسين الناصر وعبداله عبدالقادر - اخراج قصي البصري
- جماعة المسرح المعاصر
- ١ - طبيب يد - تأليف جبار صبري المطيه
- ٢ - المقاتلون
- ٣ - اسلون تاتيه
- المسرحيات من اخراج جبار صبري المطيه
- فرقة معهد المعلمين
- ١ - ثم غاب القمر
- ٢ - دولي صائف الفكر - تأليف جون برايدين
- المسرحيان من اخراج عبدالمعظم شاكر

المسرح المدرسي

- اعدادية الشار للبنات
- ١ - مرس البحث - تأليف صادق كوان
- ٢ - القندق المسعود - تأليف محمد انجرازي
- المسرحيان من اخراج عبدالمعظم شاكر
- مدرسة التمييم للبنات
- ١ - المصود - تأليف عبدالرزاق الشاهين
- ٢ - المظلة المبيدة - تأليف حسين التوموي
- المسرحيان من اخراج قصي البصري
- مدرسة الجمهورية التعليمية
- ١ - كنز انعماء - تأليف جبرالدين سكس - اخراج عبدالامير السماوي
- ٢ - عزت اقندي - تأليف لؤي اسطيفيان - اخراج قصي البصري
- الشار للبنات
- ١ - زلوييا ملكة نمر - تأليف فؤاد دواره - اخراج عبدالمعظم شاكر
- مركز التربية الاسمية
- ١ - الهبة الخرت - تأليف توفيق الحكيم - اخراج قصي البصري

موسم ١٩٦٤ عروض الفرق والجماعات

• فرقة مديرية التربية

- ١ - سن الحرية - تأليف عثمانوفيل رويلى - اخراج عبدالمعمر شاكر
- ٢ - اوديب ملكا - تأليف سوفوكليس - اخراج محمد وهيب وجبار المطيه
- فرقة مسرح الرعب
- ١ - جنة الذكور فرانكشتاين - اعداد واخراج عبدالغفور النعمه

المسرح المدرسي

• مدرسة المربع

- ١ - الملاح البيانس - تأليف جان كركو - اخراج عبدالمعمر شاكر

• فرقة معهد المعلمين

- ١ - عدو النور - تأليف محمد محبوب شعبان
- ٢ - داء النسيان - تأليف مادن لوتر

• مدرسة الفنون البيئية

- ١ - اختدوني - تأليف توفيق الحكيم - اخراج عبدالمعمر شاكر

موسم ١٩٦٣

المسرح المدرسي

ملاحظة : عام ١٩٦٣ تم تقديم عرضا مسرحيا للفرق والجماعات سوى ثلاثة عروض مسرحية مدرسية .

• مدرسة الحرية المختلطة

- ١ - كنز احمراء - تأليف جبرالدين سكس
 - ٢ - اسماك الاحمر - تأليف ماركيت واين
- المسرحيتان من اخراج عبدالمعمر شاكر
- ١ - حرية واخاء - تأليف (كاتب مصري) اخراج جبار المطيه .

موسم ١٩٦٢

عروض الموسم

• فرقة شركة النفط

- ١ - ابر نسران اثنى - تأليف واخراج محمد الجزائري
- دار المعلمين
- ١ - الوفاء - تأليف محمد محمود شعبان - اخراج عبدالمعمر شاكر

• تقديم المدارس الابتدائية

- ١ - علي بابا والاربعين حرامي
 - ٢ - الصنوق الطائر
- المسرحيتان من اعداد عبدالقادر - اخراج جبار المطيه

موسم ١٩٦١

عروض الموسم

• شركة نفط البصرة

- ١ - مستشفى الجنان
- ٢ - بالسنة كذبه

المسرحيتان من تأليف واخراج محمد الجزائري

• مدرسة الفسطاط النموذجية

- ١ - نسيم ينادي فقط (كاتب مصري)
- ٢ - صبح فبرس - اعداد عبدالقادر المسرحيتان من اخراج عبدالقادر عبدالقادر

• تقديم المدارس الابتدائية

- ١ - ملك الحرية - تأليف عزيز الكندي - اخراج جبار المطيه
- ٢ - شهرزاد - تأليف توفيق الحكيم - اخراج جبار المطيه
- ٣ - علاء الدين والسيد المسحور - اعداد عبدالقادر عبدالقادر - اخراج جبار المطيه .

موسم ١٩٦٠

عروض الموسم

- ١ - فاضة فلسطين - تأليف عزيز الكندي - اخراج جبار المطيه

• تقديم نقابة المعلمين

- ١ - عند العبر - اخراج جبار المطيه

• نادي الاتحاد

- ١ - الشعب ما يلساك - تأليف واخراج توفيق الجصري

موسم ١٩٥٩

عروض الموسم

• فرقة نادي الاتحاد

- ١ - النسر ملط

- ٢ - المحتال

المسرحيتان من تأليف واخراج زكي الساعدي

عروض المدارس

- ١ - نؤمر بيك - تأليف يوسف الماني - اخراج اسمعيل عبدالحسين
- ٢ - شهرزاد - اعداد عبدالقادر عبدالقادر - اخراج جبار المطيه

موسم ١٩٥٨

• عروض نادي الاتحاد الرياضي

- ١ - المتلفون لي البيت - تأليف جيان
 - ٢ - لو بالبراجين لو بالظقة - تأليف يوسف الماني
- المسرحيتان من اخراج توفيق البصري
- ٣ - خوسى سلاو - تأليف واخراج زكي الساعدي

عروض المدارس

- ١ - ديبونة ام علي - اخراج زكي الجابر
- ٢ - المرداء اثنتا - تأليف محمود غنيم - اخراج زكي الجابر
- ٣ - الممول العربية - اعداد واخراج زكي الجابر

موسم ١٩٥٧

عروض الموسم

• عروض نادي الاتحاد

- ١ - ماكو شغل - تأليف يوسف الماني - اخراج توفيق البصري
- ٢ - راس انشيليه - تأليف يوسف الماني - اخراج توفيق البصري .

- ٤ - غلبوس انودو - تأليف يوسف الثاني - اخراج توفيق البصري
٥ - بريد يعيش - تأليف ابراهيم الهنداوي - اخراج توفيق البصري
٦ - بركة القسرين - تأليف واخراج توفيق البصري
٧ - شوكت السدي - تأليف واخراج توفيق البصري

عروض المدارس

- ١ - الرجس الذي تروج ابراة حرسا - اخراج محمود عبدالوهاب
٢ - اهل الكهف - تأليف توفيق الحكيم - اخراج محمود عبدالوهاب

العاملون في المسرح البصري

التأليف

كتب للمسرح البصري أكثر من ثلاثين كتابا إلا أن أغلبيته لم يحاول أن يجعل مسرحية الأولى تجربته ويهدم لنا أخرى ، لذا عند غسل أول محاولته يهرب الكاتب بجلده ، وحقيقة أود تنبئها أن كتابنا لم يعي به الشرح ، وغرضه ، لماذا يجب أن نكتب ؟ ماذا نكتب ؟ متى نكتب ؟ وكيف نكتب ؟ فهذه الاسئلة طرحها جانبنا وكتب فكانت أغلب العروض عبارة عن سطوح لا تصل إلى نتيجة ، أو مسرحية من بعضنا البعض والضحك على الملأ .
إلى جانب هذه السلبية وجدنا شيئا فغصوا فغصوا وتغابوا بسكتنا صمغهم بين فوسيه صغرين .

- أبرز الذين كتبوا للمسرح في البصرة منذ الخمسينات :
عبدالمسيح بلال ، حامد السعدي ، توفيق البصري ، خليل ابراهيم ، عبدالغفور السعد ، عبدالحسين الرديني ، زكي الساعدي ، سميج رشود الجادي ، صالح رشدي ، قاسم حويل .

جيل الستينات :

جبار حبري العطية ، علي الأطرش ، غازي التيسري ، حسين الهانسي ، عبدالصاحب ابراهيم ، نينا صالح ، عزيز انكبي ، صباح الزبيدي ، ابراهيم أبو الهيل ، لطيف الهنداوي ، عبدالرزاق المانع .

- أما إذا أردنا أن نحلل القائمة ونذكر كل من كتب للمسرح ومنها كتب فعلينا أن نذكر :

محمد أنجزاري ، شوقي علوان ، فالح الدويدي ، عبدالحسين الاسدي ، خليل البعدي ، أحمد النجاشي ، عبدالله السلي ، أكرم خان ، عبدالرحيم السعد ، خضر البديري ، أحمد المظفر ، الحاج عبدالعالي السعد ، عبدالرزاق الناصح ، تاجر المطار ، عبدالحسين الحزاوي ، قاسم عبدالهادي وآخرون .

الاخراج

المسرح في البصرة يتميز عن المحافظات الأخرى كونه مسرح محاولات شبه فائزين حاولوا أكثر من خمسين شأيا ولكن هل استطاع أن تتحدث عنهم كما تتحدث عن أي مخرج لدوس الإخراج دراسة أكاديمية ، الجواب طيبا بالنظر للمسرح عندها محاولات ، مع هذا نستطيع أن نقول بأن البصرة تكنت أن تقدم عروضاً جيدة وليس مخرجين جديرين .

- أبرز المخرجين منذ الخمسينات :
محمود عبدالوهاب ، زكي الجابر ، خليل ابراهيم ، توفيق البصري ، مؤاد هرمز ، زكي الساعدي ، عبدالحسين

الرديني ، صالح رشدي ، عبدالمسيح بلال .
- جيل الستينات والاكاديميون :

قاسم حويل ، عتي الاطرش ، عبدالامير السماوي ، نصي البصري ، محمد وهيب ، رؤيا الجبوري ، عبدالنعم شاكر ، حميد الحساني ، محمد البياضي ، عبداللطيف صالح ، عبدالامير السلي ، جبار حبري العطية ، عزيز انكبي ، خالد الربيعي ، جبار داود العطية ، عبدالاله عبدالقادر ، محمد سعيد الربيعي ، عبدالصاحب ابراهيم ، صباح الزبيدي ، طالب جبار ، عبدالغفور الشقة ، نينا صالح ، طالب الجادي .

- والفائز تطول ويصعب الانتهاء منها إذا أردنا أن نذكر جميع محاولات الشباب مع هذا سنذكر قسما منها .
- عبدالله السلي ، قاسم عبدالسواد ، خالد السطاط ، أكرم خان ، زوار الناصح ، عباس حاضل ، خضر البديري ، عباس الرضا ، محمد الزوي ، ناجي عبدالكريم ، عبدالرضا الاسدي ، شوكت العطية ، فالح الدويدي ، شوقي علوان ، عبدالرحيم السعد ، أحمد المظفر .

التمثيل

صعد المسرح في البصرة أكثر من ألف ممثل وممثلة ، لذا سيكون من الصعب جدا جرد هذه القائمة الطويلة المهمة وأكثر الذين صعدوا الخشبة ثم يعيدوا التجربة مرة أخرى أو انهم صعدوا لثلاثين المرات البعثات لا لكي يظهر الممثل الخلق كما عند سقانسلافسكي لذا أكثرهم لا يستحق الذكر ، وهنا سأحاول أن أذكر الذين ما زالوا يظهرين ويقدمون جهودا متواضعة إلى جانب فناني الخمسينات .

الأوائل

مؤاد هرمز ، رشدي صالح ، عبدالمسيح بلال ، توفيق البصري ، زكي الساعدي ، سميج رشود الجادي ، أحمد النطيط ، قاسم حويل ، علي الميقي ، خليل ابراهيم ، هادي التيك ، عبدالرزاق الشاهين ، الياس يلقه ، حاتم السعدي ، البير عبدالكريم ، كاظم السوراني ، طعمة عبدالحميد ، نجيب عرب ، حاتم السعدي ، علي فلك .

أما بخصوص العصر النسائي فلن وجودها وانقسامها بينه البرق ، فهي تظهر مرة واحدة على الخشبة وتختفي إلا أن أبرز الوجوه الحاضرة هي رشيدة المكيكي إلا إنها اختفت منذ سنوات ، سلبية ظهير انتقلت إلى بغداد ، سميرة الكعبي نسطة لحد الآن ، أحلام الكعبي تصل إلى خلاص ، أما الوجوه التي منعت مرة أو مرتين واختفت : كريمة التميمي ، سوسلاء خالد ، حصاد كاظم ، فاطمة الربيعي ، سميرة عبدالقادر هبيل ، جبار ، سعاد ياسين ، حيا ، مها ، وأخيراً تطول إذا ما أردنا إضافة صفات المدارس .

التمثيل

في البداية كان النقص جداليا ، يعرض الناقد قابليات الممثل التمثيلية ويحتمل في وصف جمال الديكور واختيار الملابس ويرسل النقد مكتوبا إلى الفرقة على عدد الممثلين ، ومن أبرز هؤلاء عبدالحسين الرديني ، إلا أن المسألة أصبحت بهذه الستينات بشكل أكثر ، فالتقيد أصبح فنيا وفكريا ومن أبرز الذين كتبوا قاسم حويل ، ياسين البصير ، نينا صالح ، عصام ساتم ، عبدالصاحب ابراهيم ، كان عام ١٩٧٠ عاما طيبا فقد استطاعت البصرة الحصول على أفلام بحري جديدة وجيدة .
حيد عبدالمجيد مال ، كاظم عياد لارم ، وآخر بدأ يكتب في صفحة النشر المجلية عبدالعباس حسن الشاعر .

أزمة المسرح الطليعي في نينوى

حسب الله يحيى

ما دام ان الفكر والفن يحملان مبررات وجودهما في كل الأزمنة ، وانساع رقعة تفاعلهما مع الناس ، كانت الازميه تأخذ ضرورتها في الاستقاء الجيد اندي يحيا بين الناس ، يعني صومهم ، يحمل اصواتهم ، يمارس طغوس لقائهم وعدائهم ويعمل على بثورة ايجابية تخدم العصر السائر الى خدمة عدالة النضال الانسانية الملحة بطرح فني ناضج وبخبرة تكنيكية اصيلة وموقف فكري تقسيمي يتعمق بالاشياء والعالم .

والسرح كأداة تنشط وتتحرك في صفوف انجماهير وتتفاعل معها وتنتهي اليها وتجدد طاقات الفن لعكسها ومعالجتها وفق أسس جديدة وصحيحة . وبالحركة واللون والاصوات والاشياء . جميعها تتحد لتجسيد الحياة على خشبة المسرح واعام اذهان وانظار قريد ان تفتتح بالمعروض التي تظهر امامها بعد جهد واعداد طويل . وفي نينوى زرعت البذرة الاولى للمسرح العراقي : التي اعطت ثمارها البكر عام ١٨٨٠ وراحت تمتد سلبا وإيجابا وفي خطوط متباينة ومفرقة في التخلف كما . . . واتسعت ساحة العمل ، وانقرضت أخرى نتيجة لظروف سياسية واجتماعية عصية مرت بها أئديته . . . ثم ولدت مرة أخرى عدة شتلات غتية تعني بالمسرح وكبرت وشاخت . . . وبذرت فرق أخرى .

والآن . . . في هذه الاعوام الثلاثة والمجتمعة في صراعا الجدلي المارم . . . على استطاعت أن تتخلص مسرحيا من استقطات الماضي ، من أوصفة الخوف والتردد ، ومن عجالة الأكل الكنمري المتكامل ، وهل ابقت أخيرا على نماذج طليعة جادة في أعداد النصوص المسرحية الجيدة ، والوعي التكنيكي في عملية الإخراج الحديث والمادف بالمدارس الفنية المنتشرة في العالم ، وما مدى الكسب الذي اعطى زخما فاعلا للمسرحيين :

مؤلفين ومخرجين وممثلين ومصممي ديكور وإضاءة) وهل تمب دراسة واعية للمتابعة النقدية لما يصـرـض باستقرار وماذا يترك هذا النقد في وجود هذا المسرح . . . كل هذه الاسئلة وغيرها يمكن ايرادها ونحن بصدد مناقشة واعداد فهم - متواضع - للمسرح الموصل . . . غير ان هذه الاسئلة وطرحها علنا وعلى أعمدة الاعلام (الاداعي والصحفي) ما زالت في حالة شاملة من

الخمول وعدم المرافعة لقراءة جادة مختصة .

ان هناك بعض الايادي التي تقول « لا » و (نعم) حصص وانفرد ، مسائل عشاريه ، بصت على وضع المسرح ، نوسي ومعه الى الحاضر وربما الى المستقبل بعد انراكت عليها انتر من هنر نفع والمجي « بتقود » محتل للنهائي واعمل . . . والاسسته في حارة مرضيه نصيبي صبيات ارييه لا يتداخل معها الوعي والاداء الغتية بالمواجهه بصادفه ، بالانحام مع الناس ، ببشارة مستقبل انفاء دشتراي الغنشدود . سعارات تردد ، اسقاطات لا واعيه في التداخل السريع ، ورسوم اعلامي يظل يعرج جرس الاعلان حتى يبدو « فيل الملك » مهزورا في مسرحيه اخرجها (عصام عبيدسرحين) عن « سعد الله ونوس » في عصاه ، مدرامي الناصح والوعي يشرات حيث تحولت المشهد الاحيرة الى انشائية غير محدودة . وصرحات لا معنوه في مسرحيه (معنوه) جدا ليشخوف قام بخارجها على كهندي « او يفوصي (الأستاذ) وبعا الصدي الصاحب لاجراج مسرحيه يوسف من قبل (ياسين هه ياسين) وسبيده بوحات تورعها السرحه وعدم انضج الهلري في صرح قساييا برويتتريا في مسرحيه نتهيا « مجسود فتحي » بعنوان (المصنع) واخرجها - محمد نوري طبو - او تحول الى درجه الوصول لمراسل الشلل الاخير في مسرحيه (ربه الايام السود) ضمن نص (فاضل محمد عبيده) واخراج (عز الدين دنون) . . .

ويرافق هذه شفاء العمري خطوات كبيرة الى النجاح بالرغم من مظهرها المستل من عدم نور اجواء مسرحيه صعيه وتبقى مسرحياته التي اخرجها لسالم الخياط ، اوديس ، سوفوكليس ، بيسيرو . . . علامات طيبة فسي العروض التي تقترب من هوم الانسان ومعاصرة الفن الذي يتخلي عن الاساليب الاكاديمية المشروطة والمقننة وفق نظريات معينة .

وللفنان عبدالوهاب اولمة امكانات للابداع في استقبال بعد مسرحية شتاينيك (ثم غاب القمر) ومحافظة الامينه على روحية النص وارتقائه على العرض الذي قدمته الفرقة الاردنية لذات المسرحية .

وما دامت الخطوط البيانية تتراجع الى الخلف ، فمعتسى ذلك ان المسرح في نينوى يعاني أزمة التخلف والوقوف على مشارف التحديه الزمني ، او الوصول نتيجة الى هذا التوقف والاستمرارية المطلوبة . . . سيكون حتما قد اغتال نفسه واقترب من الهاوية الغائيه .

- الذي اعرفه الان اكثر من قبل هو . . . ان الحركة المسرحية في نينوى تأكل نفسها بنفسها من خلال صراعا مع ذاتها وتشتتها الى جماعات لا تبغي الاجادة والمنافسة الفنية للتمزعة الا في حدود ضئيلة وعلى مستويات مخالفة

مسرح كربلاء

في يوم السبت المصادف ١٣٧١-١٩٧٠ قدمت فرقة مسرح كربلاء الأولى التابعة لأول المنكبوت وهي مسرحية من فصل واحد تأليف عادل التميمي وإخراج نعمة أبو سبيع والمسرحية تعالج القضية الفلسطينية بأسلوب جريء إذ أنها تدين الترجمة العربية وتحملها مسؤولية ضياع الأرض كما أنها تتسبب بالسل القذافي كونه الطريق الوحيد لاسترجاع الأرض . والممثل كان سيدا بالنسبة للمكانية المسرح ووسائل العرض في قاعة الإدارة المحلية في كربلاء إضافة إلى الممثلين الكثر من الكهنة وفي لقاء مع الهيئة الإدارية للفرقة تكلم السيد علاء الهادي عن المسرح وبدايته في مدينة كربلاء فقال :-

في البداية كانت تقدم مشاهد كوميدية ساخنة مقبولة من الأساطير العربية الشعبية في حفلات الأعراس والغان وأحيانا تعالج مشاكل آنية تطرحها على شكل قشبات ويسمى هذا النوع من المسرح (البقال بازي) وهو يقدم في البيوت .

ويتم التمثيل من قبل مجموعة الرجال أو من قبل مجموعة النساء لعدم جواز الاختلاط ويقول السيد حسن جليخان :-

المسرح بدأ في العشرينيات وهو حادف بالرغم من الأسلوب الكوميدي التي كانت تقسم به روح العرض وكان يروى هذا المسرح شخصيات من المرحوم (حسن جليخان) وقد تولى قبل ثلاث سنوات الحاج اغدير كياي وما زال هذا النوع من العرض يقدم لعدد الآن ومن مثليه محمد النجار ومحمد شعبان ومحمد نوريل وحسن الامام وهو في طريقه إلى الزوال بحكم التطور أما مسرحنا الحالي فهو امتداد لمسرح القدامى الذي فصل المدينة بعد عودة التفتين من بغداد عقب انتهاء دراستهم وولدت أول مسرحية سنة ١٩٤٢ وهي مسرحية عرس النور قدمتها (الفرقة) آنذاك في كربلاء وبعدما قدمت مسرحية اميرة الاندلس وفي سنة ١٩٤٤ قدمت مسرحية شرقى الشرقية منقول ليل من قبل مدرسة باب الطاق الابتدائية وقد مثل شخصياتها النسائية الطلاب أنفسهم وفي عام ١٩٤٧ قدمت ضحية الحفاف . ومن استعراض المسرحيات تلاحظ ان اكثر المسرحيات كانت قد قدمت في بغداد وفي فترات يقاورة وكل هذه العروض كانت تقدم بشكل ساذج أما في الخمسينيات فقد تطور المسرح إلى شكل أفضل إذ عاد أول خريج من معهد الفنون الجميلة إلى كربلاء في سنة ١٩٦١ وهو السيد ناصر الاشقر وإخراج مسرحية حفلة زواج ولم يقدم غيرها فقد تحول إلى التسلية وطواه النسيان غير أن السيد عزى الوهاب قد عاد بزمخ اشحن الأول فقدم عدة أعمال جيدة منها (عام الفيل) ١٩٦٢ وجسر المدح لسعدون العبيدي وماكو شغل ليوسف الحامي وخان أبو مسعود . وفي سنة ١٩٦٧ أي بعد النكسة أعد مسرحية اعداءونا عن مسرحية تاجر البندقية لشكسبير وأخرجها بنفسه .

أما السيد نعمة أبو سبيع فقد تخرج من المعهد أيضا وأخرج مسرحية لمن تفرغ الطويل وكان لابد لهذه الطاقات ان تنجح فبدأت فرقة مسرح كربلاء التي نتيجة حشية والفرش منها تعاون الجميع لطرح أعمال أفضل من التجارب الفردية وقد قلنا ان أول أعمالها هي المنكبوت والدمع .

ودعم قصر المنه التي حارست فيها فرقة مسرح كربلاء الفني

ومتخلفة أحيانا . . والجيد لا يلقي القبول إلا في حدود خاصة وقد تتكون لدى جمهور معين استقطاب المخرج كسببه وعنده يهزمون الانشداد إلى المشاهد المسرحية المتعاقبة والفنافة بالجودة تنتفي ذاتيا (أحيانا) أو تصل إلى درجة الإصرار ورفض جهد الآخرين وطعنها في التصميم .

هذه جملة سلبية يمكن تشخيص نماذج إضافية لها . . ومسألة تكوينها بهذا الشكل لا يعني فضحها وإزالة بكترة محصلاتها الداخلية الفجة ، بل أنها عمل العكس طريقة تبقى في حدود أحلامها إذا لم تتجاوزها إلى المعالجة الفنية ومعالجة فتح صفحات بيضاء من العلامات الفنية بالأشخاص من جهة وبالفن والثقافة المسرحية التي تعني التوصيل والأغراق في الإفادة من تجارب العالم في هذا السبيل .

إن الصراع اللاتني ينبغي انتفاؤه عندما نصل إلى مرحلة الموضوعية في المسرح . . وعندها ستكون «الفاضا» أطفال يرفضون ، ويمتدحون عنا كانبج فوق ماء . كما يقول كينيث دكسرون ، فنحبهم أكثر ، ونتابع حرارة التوقد الصحيحة التي تظهر في الناس .

المستحيل ينبغي بالإرادة والتصميم والمعالجة الحقيقية لقضايا البشرية . . و (بمقدور الكاتب أن يأخذ موضوعات ناشئة كالمصا ثم يصوغها بهيئة ممتعة بحيث تجد فيها شيئا جديدا) كما يرى برناردشو . . وما يصح على الكاتب يصح على الفنان وألوان تمييزه وأدواته المختلفة . . وعندها يمكن بناء وجود مسرحي حقيقي أن الطليعة المسرحية المقصودة لا تشتت في الإغراب في النطق والحركة وأما الطليعة تعني هنا حب الناس والانتماء إلى عالمهم وتخطيط درب السائر الصحيح لهم . . وبذلك لا تشتت الحلول وأما تعني بداخل الأشياء ، بمعنى العالم ، ونوقد بؤرة اليقظة .

الصحو الفني إذن ضرورة يقتضيها الوضع الراهن وصولا إلى عد مسرحي طليعي يهد لبناء سعيد . ويرتكز على أسس نبيلة ويحيى الثورة العاتية بين الناس في العقل وبعبدا عن العاطفة المتألمة .

السبيل إلى خلاص من الأزمة يعني اليقظة ومزيد من الحرص في التخلي عن القفز والمسار بهدوء فاضح ، بثقافة تتسلح بالتجارب العالية المسرحية . . وجميعها تتصل إلى مسرح طليعي يحقق الخلاص من أجواء التخلف والتقاليد الاجتماعية التي تعدها الزمن وبات ترسيخ الفكر التقدمي ضرورة قصوى . وواجبا وطنيا بدأ يتبلور أخيرا وبشكل إلى حقيقة وأمرار للعمل والموقف الثابت .

ميسان :

وليد طه المبيدي
محاضرة اقيمت في نقابة المعلمين
في ميسان

١ - مقدمة

حينما نبدأ بوضع دراسة * أو نؤرخ للحركة المسرحية علينا أولاً أن نضع ارتباطاً بين الواقع الاجتماعي والحركة المسرحية * والفترة التي عاشها مجتمعنا العراقي * باعتبار أن الانسان يتفاعل تفاعلاً عضوياً مع تطور الاحداث * فقد كانت الحرب العالمية الاولى المحفز لنهضة الشباب المثقف * واصبح انسان ما بعد الحرب اكثر انفتاحاً من انسان (الرجل المريض) * وساهم مساهمة فعالة في تطور الوعي الفكري الذي تمخض عن ترسيخ أسس الثقافة الاجتماعية والفنية والسياسية واتخذ يتحسس بمشاكل شعبه ومعاذاته *

وبدا المثقفون يعرضون على المسرح المحاولات التمثيلية الاولى * فعلا كانت التجارب المسرحية جادة وناضجة حتى بلغت ذروتها عام ١٩٣٨ حين تشكلت اول فرقة مسرحية تضم أكفأ المثقفين واقامت منذ ذلك الوقت دعائم المسرح العماري الذي بدأ مسيرته الناجحة * وبدأ الوعي المسرحي يأخذ طريقه نحو التطور * واجتاحت المدينة آنذاك خصوبة فنية انشرت انجح المسرحيات * فقد كانت المسرحيات التي تعرض * اجتماعية هادفة تطورت الى مسرح واقعي مثلت على خشبته اغلب المسرحيات الجريئة التي تعالج قضايا المجتمع والسياسة * وتعتبر ثورة على الاستعمار الفرنسي في الجزائر والاستعمار البريطاني في العراق وحملة عنيفة ضد التقاليد والرجعية * كانت فرقة انتصار الفن التجريبية الناجحة الاولى ثم اعقبها (جمعية الطلبة) التي كانت الاكثر نضجاً من الاولى * والاكثر تطوراً كانت الخطوط البيانية للحركة المسرحية في تصاعد مستمر فعرضت الدراما والترجيديا الى جانب الكوميديا الهادفة *

٢ - مراحل تطور الحركة المسرحية :

نلاحظ في خلال دراستنا هذه للحركة المسرحية في العمارة انه كان هناك صراع بين الفرق المسرحية كانت العروض المسرحية تقليدية في البداية لكنها كانت نواة للحركة المسرحية المتطورة *
ويمكننا ان نقسم مراحل الحركة المسرحية هنا الى اربعة مراحل *
- المرحلة الاولى - تبدأ في العشرينات حيث ظهرت لدى الرواد الاوائل بوادر نشوء الحركة المسرحية لغاية ١٩٣٨ م حيث تشكلت أولى فرقة رسمية *
المرحلة الثانية - تبدأ من سنة ١٩٤٢ حين تشكلت

تسابقاتها - اجريت الفرقة في ١٩٤٥-١٩٧٠ ، فإن انتاجاتها يمكن ان تذكر لمرء بما تستطيع الفرق المؤتمنة بجودى ممارساتها ان تقدم *
ما ذهبنا اليه * فقد جاء انتاجها الاول عقب اجازتها بانشور مثلاً في مسرحيين (المنكبوت) ، تأليف عادل داود التميمي واخراج نعمة ابو صبح لتستمر عروضها طوال سبعة ايام وكذلك مسرحية المدمع التي عرضت الفتنة نفسها والتي لها توقيع البصري واخراجها سمير جابر *

والفرقة في انتاجها الثاني لذات الموسم قدمت مسرحية الخلاص تأليف ناطق خلووسي واخراج نعمة ابو صبح وقامت لمدة اسبوع على مسرح قاعة الادارة المحلية في كربلاء وقد شهدها لأول مرة جمهور صغلت من الجنسين *

وعادت الفرقة لتقديمها ثانية يومين على مسرح دار المعلمين لابتدائية في محافظة القادسية *

وفي الاوائل تشرين الاول الماضي قدمت مسرحية (الياسي العصاد) للكاتب البصري محمود دياب بعد ان اصداها السيد ناطق خلووسي واخطمها لبيئة الريف العراقي *

تبدأ المسرحية بحدث الراوي عن القرية وناسها وامصارها في هذه الليلة لتسمر بعد شاعب النهار في العصاد * ويتخذ اجساد الفلاحين شكل مسرح الحلبة ويبدأ السمر بالاقامى والشكك والتقليد - حركات بعض شيوخ القرية ولكن الامر يتطور الى عسلج - تنبذ عن احداث قديمة في القرية ومنسبها وتبرز قصة حب مأساوية وسط الضحك * قصة رجل باع سيارته واجر المدينة فاصدا القرية لكون قريباً من البيت الذي يحب وهي تحبه انها نجمة القرية حقا وهي تخطر بخواطرها الفتان ووجهها الطفولي المشرق تلاحقها عيون شباب القرية دونها امل بالحصول عليها لان والدها يرفض تزويجها * ثم ينضح انه ليس والدها الحقيقي بل انها بنتها *

لقد لعبت دور لبيبة بنت شابة (ماجدة) فكشفت عن قابلية عالية في التمثيل * وماجدة تمثل لأول مرة خارج نطاق المدرسة وهي ثاني فنانة تمثل على مسرح كربلاء وقد كانت الاولى هي (سحر عبدالستار) التي ظهرت على المسرح في اواسط عام ١٩٧٠ كانت سحر رائدة المسرح على هذا الطريق الطويل وقد قلصها ماجدة وهبدا وفردوس ولم يصعد مسرح كربلاء يشكو ما كان يشكو منه القديس علوا على المسرح منذ ثلاثينات هذا القرن *

كانت مسرحية ليالي العصاد صمية على المثليين لانها تصيد شكلا مقلدا بسبب التداخل في احداثه وشخصياته وزمانه بالمعاودة الجريئة والانتحام لانتعاج عالم مجهول * اخرج المسرحية الفنان صمية ابو صبح وهي ثالث مسرحية يخرجها للفرقة منذ تشكيلها في عام ١٩٧٠ *

وفي رأيي ان هذه المسرحية كانت من افصح اعمال الفرقة واكبرها جمالا ولكن المؤسف هو ان الجمهور الذي حضر لمشاهدتها كان قليلا * والمؤلم من شباب الفرقة الا بسبب اعراض الجمهور عن المسرحية تنبذوا لغرائهم واندافعهم نحو لغة افضل *

وهناك بوادر جديدة بالانحطاط ومنها قيام عدد من فاني بنداو بتلبية دعوة الفرقة والحضور الى كربلاء لمساعدة مسرحية ليالي العصاد *

ان تطور مسرح كربلاء من عابثان يازي الى ما هو عليه الان * يجعلنا ننتقد * بجزء * بأنه ستكون في كربلاء حركة مسرحية متقدمة ومتطورة وواعية * ألا ما تكاثرت المبادرات * ونامت القدرات *

ابراهيم لفنة الحمادي • عبود عبد الغفور والطفـ
« انذاك » ماجد شهاب الشبيب - ثم عرضت مسرحية
(في سبيل التاج) ومسرحيات كوميدية اخرى وكسان
ابطال الادوار الكوميدية فيها جبار محمد وجبيل
العرس .

انحلت هذه الفرقة لفترة وجيزة حيث نافستها فرقة
اخرى للهواة (بدون اسم) ترأسها خزعل الهاشمي
وعبدالكريم عبد الجبار العبيدي بعد ان انشق هذا الاخير
على الفرقة الاولى • وانضم عدد من الممثلين • وعرضوا
مسرحيتي - في سبيل التاج - وقاتل اخيه - وانحلت هي
الاخرى • ثم تشكلت فرقة اخرى للهواة « بدون اسم »
يرأسها نعيم مسلم - والاعضاء المؤسسون خلف حنون
- عزيز صحراوي • وانضم اليهم عبدالكريم العبيدي •
وعرض هؤلاء مسرحية قاتل اخيه ايضا ومجموعة
مسرحيات كوميدية • ومرة اخرى انحلت هذه الفرقة •

وعاودت فرقة انصار الفن اعمالها بترأسها المرحوم
عيسى عبد الكريم - والاعضاء محمد صالح العبيدي -
سعيد حسون - محسن خصاف - شاكر عبد اللطيف
السامرائي - خالد نجم الزبيدي - حميد نجم الزبيدي •
ناجي نقدي - صلاح حجازي - ودود احمد المسافر
نعيم سليم خفيف • مؤيد السامرائي المرحوم عبد
الجليل العبيدي والطفليين (آنذاك) باسم العرس وماجد
شهاب الشبيب) وكان انشط اعضائها سليم عبد
القادر السامرائي •

قدمت هذه الفرقة مسرحية « حمدان وفاشية الاسبان »
(عطيل) - « في سبيل التاج » اخراج فاضل مقاسم •
اشرف المرحوم عيسى عبدالكريم - وابان العسبرب
العالمية الثانية توقفت الحركة المسرحية في العماراة لفترة
محدودة وعادوت نشاطها وقدمت مجموعة من المسرحيات
لغاية سنة ١٩٥٦ حيث انحلت

الجمعية الرائدة

بعد انحلال فرقة انصار الفن تأسست مباشرة
جمعية الطليعة ترأسها المرحوم عيسى عبدالكريم
والاعضاء سعيد حسون - محسن ملا خصاف • شاكر
عبد اللطيف السامرائي خالد نجم الزبيدي • حميد نجم
الزبيدي • صلاح حجازي • ودود احمد المسافر المرحوم
عبدالجليل العبيدي • وعبدالشهيد اللامي •

وظلت هذه الجمعية تخوض النشاطات المسرحية
بدون منافسة وتمكنت ان تبقى وتربخ وتقرى وعرضت
هذه الجمعية مسرحيات عديدة • وكانت تتمتع بشعبية
كبيرة • وكان المرحوم عيسى عبدالكريم رجل يتمتع
بشخصية فذة محترمة • خاض صراعا عنيفا من اجل ان
يبقى الفن المسرحي والفنانين وحدة متكاملة غير خاضعة
للتقسيمات والمنافسة • اما المسرحيات التي قدمتها

فرقة انصار الفن • لغاية انحلالها سنة ١٩٥٦ •
الرحلة الثالثة - تبدأ من سنة ١٩٥٦ • حين
تأسست جمعية الطليعة لغاية سنة ١٩٦٣ حيث انحلت
هذه الجمعية •

المرحلة الرابعة - ما بعد جمعية الطليعة

- كما وتضم العماراة -

١ - الاغلام المصرية والعراقية التي صمدت في
ضواحي العماراة •

٢ - الممثلون المصريون •

٣ - الفرق المصرية والبيداديية التي زارت
العماراة •

٤ - فكرة موجزة عن الحركة المسرحية في العماراة •

المرحلة الاولى

بدأت الحركة المسرحية في العشرينات • وكانت
مقتصرة آنذاك على النشاطات المدرسية فقط • وفي
الثلاثينات بدأت الحركة المسرحية تتخفش كلاخروا أصبحت
تضم بعض الهواة من الموظفين والمعلمين • وتشكلت عدة
فرق مسرحية او (جماعات هواة) وقد ظهرت خلال هذه
الفترة بوادر المنافسة على تشكيل الفرق المسرحية وتقديم
بعض المسرحيات •

ولادة اول فرقة سنة ١٩٣٨

في الوقت الذي كانت المنافسة على أشدها بين
الجماعات • كان المرحوم محمد صالح اسماعيل
قد شكل جماعة مستقلة وقدم طلبا الى الجهات الرسمية
سنة ١٩٣٨ لاجازة فرقة للتمثيل • وقبلت تشكلت الفرقة
وقدمت عدة مسرحيات وانحلت •

جماعة انصار الفن

وخلال اربع سنوات اشتدت المنافسة حتى تمخضت
عن تشكيل فرقة انصار الفن سنة ١٩٤٢ وظلت هذه
الفرقة ثابتة الاقدام حتى سنة ١٩٥٦ حيث ترأسها المرحوم
عيسى عبدالكريم • واعضاء الهيئة المؤسسة كل من
المرحوم عبدالجليل العبيدي - عبود عبد الغفور ومنعم
دواس - فاضل مقاسم - عبدالكريم العبيدي - ابراهيم
لفنة الحمادي - جبار محمد - جعفر الميايس - ابراهيم
السديري - صبيح حلا طاهر - ذبيان عمارة الضيف •

عبد الواحد خلف - وسلمان جوهر • والتحق
اخيرا جميل العرس • وياسين راشد السامرائي وانضم
عدد كبير من الشباب وقدمت هذه الفرقة عدة مسرحيات
اولها - (قاتل اخيه) وكان توزيع الادوار • كما يلي •
المرحوم عيسى عبدالكريم بدور (المربي) • عبود عبد
الغفور بدور الوزر • شقيق كاسيو • ابراهيم لفنة
الحمادي بدور (كاسيو) • كما وعرضت مسرحية
(ابن الصحراء) شارك في تمثيلها • عيسى عبدالكريم •

جمعية الطلبة كما مدون في سجل القرارات كما يلي مع تاريخ القرار *

- ١ - مسرحية رأس الشليلة ١٩٥٧-٣-٦
- ٢ - مسرحية جحا الفيلسوف الضاحك ١٩٥٧-٣-٦
- ٣ - مسرحية قسستي ١٩٥٧-٦-١
- ٤ - مسرحية لمن الحرية ١٩٥٧-٩-٢٠
- ٥ - مسرحية هذه أرضي أنا ١٩٥٨-٨-١
- ٦ - مسرحية ثورة العشرين ١٩٥٨-١٢-١٩
- ٧ - مسرحية ابراد ومصرف ١٩٥٨-١٢-١٩
- ٨ - مسرحية ماكو شغل ١٩٥٩-١١-٣٠
- ٩ - الفرقة المشتركة ١٩٥٩-١١-٣٠

في سنة ١٩٦٠ فقدت الحركة المسرحية في العمارة الرائد الاول للمسرح العماري الفقيد عيسى عبد الكريم على اثر مرض عضال اضطره السفر الى لندن لاجراء الفحوصات، ونمت جمعية الطلبة الفقيد وصدمت الحركة المسرحية وكافة المسرحيين والفنانين صدمة عنيفة وخمرت ذلك الانسان الذي كان اللؤلؤ الحي لتحريك الفنانين والسيطرة عليهم والاخذ بيدهم نحو خلق فن مسرحي جيد متكامل *

بعد وفاة الفقيد عيسى عبد الكريم ترأس الجمعية سعيد حسون وقد صمم أعضاء الجمعية المضي على الاسلوب الذي نهجه الفقيد عيسى عبد الكريم فاعيد تشكيل أعضاء الجمعية برئاسة سعيد حسون ، وعضوية كل من محسن ملا خصاف ، زاهر الفهد وليد طه العبيدي ، احمد جيون ، عبد المنعم المدافر ، محمود الانصاري صلاح حجازي ، نعيم مسلم ، و ابراهيم موسى غزال . استمرت الجمعية على تقديم النشاطات بعد وفاة الفقيد عيسى عبد الكريم وقدمت المسرحيات التالية مع التاريخ واسماء الممثلين اراء كل منها

١ - تخليدا لذكرى الفقيد عيسى فقد عرضت الجمعية مسرحية قسمتي من تأليف الفقيد عيسى وهي اضخم مسرحية حشدت لها طاقات هائلة من اجل اخراجها وتمثيلها بشكل جيد ، اخراجها سعيد حسون ، ممثل ادوارها ، صلاح حجازي ابراهيم لفقة الحمادي زاهر الفهد علي حسين عباس سعيد حسون وغيرهم *

٢ - مسرحية عدالة الله ١٩٦١/١١/١٠ تأليف يوسف وهبي اخراج وتمثيل زاهر الفهد اشترك في التمثيل علي حسين عباس والطفل (مؤيد المسافر)

٣ - مسرحية ثورة العشرين ١٩٦١/١١/١٠ تأليف الفقيد عيسى عبد الكريم اخراج زاهر الفهد ، تمثيل ابراهيم موسى غزال ، وليد طه العبيدي ، نوري رسي طه داود الباججي ، عبد الله فليح الراشد محمد حميد الهندي *

٤ - مسرحية ماكو نصيب ١٩٦١/١٢/٢٩ تأليف

الفقيد عيسى عبد الكريم اخراج ابراهيم موسى غزال تمثيل وليد طه العبيدي - سعيد حسون - عبدالله فليح الراشد ، مؤيد المسافر زاهر الفهد -

٥ - مسرحية شعواط ٣ - ١٩٦١/١٢/٢٩ تأليف واخراج وتمثيل سعيد حسون اشترك في التمثيل زاهر الفهد ، ابراهيم موسى غزال ابراهيم لفقة الحمادي

٦ - مسرحية ابو عيوسي ١٩٦١/١٢/٢٩ تأليف واخراج وتمثيل زاهر الفهد اشترك في التمثيل عبد الله فليح الراشد ، مؤيد المسافر علي حسين عباس سعيد حسون

٧ - مسرحية مزين سوك العجم ١٩٦١/١٢/٢٩ تأليف ابراهيم موسى غزال اخراج وتمثيل زاهر الفهد اشترك في التمثيل وليد طه العبيدي ، عبدالله فليح الراشد ، مؤيد المسافر ، ابراهيم موسى غزال ، طه داود الباججي *

٨ - مسرحية فوال ١٩٦٢/١/٦ تأليف واخراج وتمثيل ابراهيم موسى غزال ، اشترك معه في التمثيل ابراهيم لفقة الحمادي ، احمد الانصاري

٩ - مسرحية ارحموني ١٩٦٢/١/٦ تأليف زاهر الفهد تمثيل وليد طه العبيدي عبد الله فليح الراشد ابراهيم الكنانى محمد حسين عبدالكريم انور حميد الهندي *

١٠ - مسرحية من ليالي المأمون او الفيلسوف الكندي ١٩٦٢/١١/٨ تأليف ناصر السعد اخراج وتمثيل زاهر الفهد شارك في التمثيل وليد طه العبيدي عبد الله ياسين الصباح عبد الله فليح الراشد ، كاظم فندي ومحمد الهندي *

بعد تقديم هذه المسرحيات التي عرضتها جمعية الطلبة والتي عاشت خلالها عهدا مزدهرا تمكنت ان تعاصر الحركة الفنية الطليقة وتصبح اكثر انفتاحا ونضوجا مما كانت عليه ، انجالت هذه الجمعية في سنة ١٩٦٣ . وكانت آخر هيئة ادارية تقود الحركة المسرحية في جمعية الطلبة مكونة حسب ما جاء بانتخابات جمعية الطلبة بتاريخ ٢٥ / ١٠ / ١٩٦٣ ، وكما مدون في سجل القرارات كما يلي

- ١ - السيد سعيد حسون - الرئيس
- ٢ - السيد زاهر الفهد - السكرتير
- ٣ - السيد وليد طه العبيدي - المدير
- ٤ - السيد محمد حسين عبد الكريم - المحاسب
- ٥ - السيد نعيم مسلم المحمود - عضو
- ٦ - السيد ابراهيم الرحمانى - عضو
- ٧ - السيد ابراهيم الكنانى - عضو

وتم تصفية جمعية الطلبة واستوتلي على اثنائها ومحتوياتها وماليتها ومكتبتها وهكذا اسدل الستار نهائيا على الحركة المسرحية الرائدة في العمارة بعد ان



وآخرون ولم تقدم هذه الفرقة سوى مسرحية (غبار الزمن) تأليف عبد الصاحب محمد إبراهيم * ولم تدم طويلا فانحلت هذه الفرقة ايضا .

بعد فترة وجيزة عقد اجتماع كبير ضم كالمية الفنانين والمثقفين حول تحديد موقف الفنانين من الحركة المسرحية فطرح البعض فكرة تشكيل فرقة تضم الفنانين من المعلمين والموظفين والاستفادة من المواهب التي صقلتها تجارب السنين السابقة - وكنت انا من انصار هذه الفكرة - ولكن انشغى فريق اخر واكد ضرورة تشكيل فرقة تابعة لمديرية التربية * باعتبار ان مديرية التربية حاضرة رسمية وبامكانها تحويل الحركة المسرحية * وانتصر الفريق الاخير وتم تشكيل الفرقة وسميت (فرقة الطليعة) احياء لذكرى جمعية الطليعة وما قمته من اعمال رائدة خلال سنوات طويلة واختارت هذه الفرقة مسرحية (ايام زمان) تأليف الكاتب الروسي (كوكول) (تزيق عبد الخالق جودت - تمثيل الرواد الاوائل للحركة المسرحية. وهم سعيد حسون وليد طه العبيدي ابراهيم لفنة الصمادي صلاح حجازي * وغيرهم اخراج عماد مهتم يحيى * ومسرحية (النهر) تأليف عماد مهتم يحيى مهنداة الى الشهيد الفلسطيني (عمر السلطي) تديق المؤلف .

ومما يجدر ذكره ان بهنام وديع اوغسطين اخراج عدة مسرحيات من الادب العالمي هي تاجر البندقية - هوراس - طيبب بالرغم منه * وغيرها وقد حشد لاعماله جهودا ضخمة واتبع فيها اسلوب [بريخت] .

وكذلك اغنى علي حسين مسرح العمارة بعدد هائل من المسرحيات التي قام باخراجها وتمثيلها طوال سنين عديدة .

كما وساهم كل من قاسم مشكل وجميل جبار باخراج وتمثيل العديد من المسرحيات اهمها - الريض - فداثيون - ايام زمان - فوك النخل واويه - الخيسط - تاجر البندقية - شعب لن يموت - تيمدن - ملا كشكول - الصحراء - ماكو شغل .

استمرت فرقة الطليعة الدائمة لمديرية التربية في تقديم المسرحيات والاوربيات * والجدير بالذكر ان هذه الفرقة بذلت جهودا كبيرة من اجل تقديم اوبريت (يونيون من جديد) من تأليف نعمة طهر العلاف * اخراج رضا جابر - قام برسم الديكورات الفنان احمد امين * لحن موسيقى الفصل الاول احمد امين ولحن موسيقى الفصل الثاني ابراهيم الكناني ولحن موسيقى الفصل الثالث كاظم فتدي * ويعتبر هذا الاوبريت تجربة ناجحة تاضحة في مضمار هذا الفن الذي يعرض لأول مرة لفسى العمارة بعد ان حشدت له امكانيات هائلة - واستمر عرض الاوبريت عشرة ايام وعرض مرة ثانية بعد شهرين * وكان الجمهور يتهاافت على مشاهدة الاوبريت بشكل لم يسبق

قطعت شوطا بعيدا في مضمار الادب والفكر وروائع المسرح العراقي والعربي التي لها مساس بواقع مجتمعنا وتطلعاته، وانفتاحه على ادب العالم الخارجي وفنونه فقدمت الفريق للتتابعة بما فيها الفرق المتناسقة وفرقة انصار الفن * وجمعية الطليعة ، والتي دونت قسم منها في سجلات القرارات كما يلي

- ١ - قاتل اخيه - ٢ - عطيل - ٣ - في سبيل الناج
- ٤ - ابن الصحراء - ٥ - حمدان وقاشية الاسبان - ٦ - ثورة العشرين - ٧ - اقبض من ديش - ٨ - ثمن الحرية
- ٩ - الدم - ١٠ - جحا الفيلسوف الضاحك - ١١ - رأس الشيلة - ١٢ - قسمتي - ١٣ - هذه ارضي انا
- ١٤ - ضحية الشرف - ١٥ - القادسية - ١٦ - هاملت
- ١٧ - مثلنا الاعلى - ١٨ - عنتر وعيلة - ١٩ - المجنون
- ٢٠ - فلوس الموت - ٢١ - ابراد ومصرف - ٢٢ - ماكو شغل
- ٢٣ - الفرقة المشتركة - ٢٤ - عدالة الله
- ٢٥ - من ليالي المأمون او الفيلسوف الكندي - ٢٦ - ماكو نصيب
- ٢٧ - شموط - ٢٨ - فوال - ٢٩ - ابو عبوسي - ٣٠ - مزين سوك العجم - ٣١ - ارحموني
- ٣٢ - شلون بنت - ٣٣ - تؤمر بك -

مرحلة ما بعد جمعية الطليعة

بعد جمعية الطليعة بقيت الحركة المسرحية مقتصرة على النشاطات المدرسية فقط وعلى المستوى الطلابي . وقامت عدة محاولات لتشكيل فرقة للتمثيل واتصل وليد طه العبيدي بكل من سعيد حسون - زاهر الفهد فاضل السوداني - فاضل خليل وغيرهم وعلى فتراة متعاقبة ولكن كل هذه المحاولات ذهبت ادراج الرياح ، ومنذ سنة ١٩٦٣ لغاية سنة ١٩٦٧ بقيت الحركة المسرحية مشلولة تماما .

بعد حرب الخامس من حزيران بدأت ظاهرة تطور الوعي الفكري * وبدأ الشباب من جديد يبذلون كل طاقاتهم من اجل القضية الانسانية في فلسطين وبدأ التحرك الفكري يشتد ويقوى لدى الشباب ، وحفل الموسم المسرحي لعام ٦٨ - ١٩٦٩ بمجموعة مسرحيات حسول فلسطين وتشكلت فرقة فتح للتمثيل وعرضت مسرحية الصليب تأليف محمد المفيهي ، اخراج عبد الجبار حسن . وما يتتبع الانتباه ان الحركة المسرحية بعد ان ضلت طوال عمرها تقاى فقدان المنصر النسائي ترى انه برز طبقة وفي مسرحية واحدة خمس فتيات ساهمن في هذه المسرحية - وعن - كريمة حميد - هدة عبد الرزاق - كوكب فالح - ربيعة سيد محمد وفاطمة سيد حسن * وفي نفس الحفل قدمت فرقة فتح مسرحية (راح اتململم بالمله) * بعد تقديم هاتين المسرحيتين انحلت هذه الفرقة وتشكلت فرقة جديدة اخرى * هسي (فرقة الف ليلة وليلة) قوامها وليد طه العبيدي وعزيز حسن الحصاد

له مثيل وقد حضر العرض الثاني الأستاذ حتي الشبلي
وأشاد بهذا العمل الهائل .

أما الاوبريت الثاني (كل ليالينا كمر) تأليف نعمه
عطر الملاف . إخراج ناظم جبر . ساهم في رسم
الديكورات ، أحمد أمين وعبد الأمير حليجل ، نحن موسيقى
الفصل الاول هاني أحمد ونحن موسيقى الفصل الثاني
أحمد أمين ونحن موسيقى الفصل الثالث كاظم فندي .
وفي هذا الاوبريت بذلت جهود من أجل المحافظة على فن
الاوبريت ونظوره ونجح كل من المؤلف وتخرج والموسيقى
والإدارة في تكوين التشكيلات الفنية ورصد الحركة
والتكلمة والنحن ، ويعتبر هذا العمل الفني التجريبي الأكثر
سجاحا ونضوجا من الاول ، وقد عرض من على شاشته
لفزيون البصرة

آخر النتائج

بدأت ظاهرة جديدة في مجال العمل المسرحي منا
وهي تقنين المسرحيات التي تعرضها فرق بغداد . فالمخرج
أما أن يحضر شخصيا إحدى المسرحيات هناك أو أن يشاهدها
من شاشة تلفزيون البصرة . ويعود ليقدمها على مسرح
العمارة . وتعتبر المنتجات المسرحية كدليل على ذلك
مثل مسرحية البيت الجديد - حفار القبور - مزي تهر
يا نخلة - ... الخ

أما آخر المنتجات المسرحية فيما يخص الحركة
المسرحية فهي كما يلي مع تاريخ تقديمها .

١ - مسرحية البيت الجديد	١٩٧١/٣/٢٨
٢ - مسرحية طريق العدا	١٩٧١/٤/١٧
٣ - مسرحية الدنيا تغيرت	١٩٧١/٤/١٧
٤ - مسرحية حفار القبور	١٩٧١/٤/٢٦
٥ - مسرحية إكبادنا	١٩٧١/٥/٢
٦ - مسرحية الضحايا	١٩٧١/٥/٤
٧ - مسرحية عودة إلى الصواب	١٩٧١/٥/٤

٩ - وقد صغار (روضة الاطفال) حفلة مثلوا فيها
مسرحية وصية ام لاطفالها او (سمراء وسميران) تأليف
السيدة رفيقة البدر اوي إخراج علي حسين عباس اشراف
السيدة كريمة رشيد الشبيخلي

الحركة الفنية

لفرض ربط الحركة الفنية ، نعود الى فترة زمنية
محدودة لنرى ان هناك أحداثا فنية أخرى تقع في مدينة
العمارة وضواحيها .

وهي اواخر سنة ١٩٦٨ قدمت الى العمارة الفرقة
التمثيلية الوطنية يرأسها الأستاذ حتي الشبلي وكان
أعضاؤها آنذاك - أحمد حتي الحلي - عبد المجيد الخطيب -
عثمان الشيخ سعيد - صبري النوري - ناصر عوني ،
فاضل عباس ، محي الدين محمد - عبد الله العزاوي -
سليم بطي ، عزيز علي ، الياس مسمير - فوزي الامين -

حسني قطان - أوكت مرمرجي - عزت داني - زهدي
علي ، ابراهيم عبد اللطيف ، لويس ناصر ، عبد اللطيف
داود عزت عوني - يوسف النقاش - نور الدين انصاري ،
يديم محمود - عبد الهادي صالح - مديحة سعيد ، عبد
المنعم النوروي ، وعبد الحميد النوروي

وفي سنة ١٩٦٠ زارت العمارة فرقة فاطمة رشدي
المصرية يصحبها زوجها عزيز عيد وبشارة واكيم وغيرهم
من الفنانين المصريين وقدموا مسرحيتين على مسرح
مدرسة نسنيه وقد راق هذه الفرقة الأستاذ حمسي
الشبلي .

وفي سنة ١٩٤٨ زار العمارة فرحوم سراج منير ،
واسمته كوكا ، صلاح ابو سيف ، وحلي وفله - وفاخر
فاخر وغيرهم لتمثيل فيلم (مقامرات عنتر وعبله) وقد
صور الفلم في منطقة (الحراية) الواقعة في مقاطعة السيد
مصطفى السيد محمود - في ناحية المشرح وصورت لقطات
من على تل (عنتر) في منطقة العنترية - وشارك في الفيلم
عشيرة اعبوسيين الناطقين في تلك المنطقة - وكانت بعض
القطات تصور هجوم جيوش عنترة بن شداد على
جيوش الرومان وتحرير العرب الاسرى من قيودهم .

ومن الذكريات التي يحفلها فرحوم سراج منير
ورفاقه انه عاش في العمارة فترة جميلة حيث اقيمت
حفلات راقصة عرست فيها الراقصة النجيرية (بنة)
والفجيري (عيسى) عدة رقصات واغان ريفية .

خلال فترة مكوث الفنانين المصريين تطورت اواصر
الصدقة بين أعضاء فرقة انصار الفن والممثلين المصريين .
فكانوا يتجولون في شوارع العمارة ويساتينها ، وعرض
كل من سراج منير ، صلاح ابو سيف ، مساعداهم
والتعاون مع انصار الفن والفرق المصرية الاخرى فشكرهم
أعضاء انصار الفن وأكدوا لهم ان المستوى المسرحي في
العمارة عال جدا يفوق مستوى الفرق المصرية نظرا
لوجود العناصر المتقنة ولانهم اي انصار الفن قدموا اشهر
المسرحيات العالمية والفصحى والعربية التاريخية وبمستوى
جيد وأن الفرقة تعتمد على نفسها بالدرجة الاولى ، وأكد
صلاح ابو سيف وسراج منير خلال حديث في نزعة ببعض
اليساتين ان الحركة المسرحية في العمارة ستفوق الحركة
المصرية وتكون العمارة من المدن الاوائل من العالم
العربي تساهم في استمرار وتطور الحركة المسرحية .

كانت هذه المفولة من فرحوم سراج منير وصلاح
ابو سيف حقيقة واقعة اذ تعبر عن طبيعة العمل المسرحي
آنذاك لئلا لو استمرت وتطورت الحركة المسرحية (وقد
حضر الفنانون المصريون العديد من البروفات التي
عرضها انصار الفن .

كما وشاركت جمعية الطلبة في تمثيل فيلم « نعيمة »
الذي صور في احوار الكسارة من قضاء قلعة صالح وكان
الدور الرئيس لسلمان جوهر - احد الزوار الاوائل

للحركة المسرحية في العمارة والذي كان (محاسب برفه انصار الفن) لما شارك في تمثيل انعم توفيق لازم، احد العاملين في فرقة انصار الفن - سابقا - وسعيد حسون رئيس جمعية الطلبة - وعبدالله فليح عضو جمعية الطلبة وجميل العرس الممثل انكوميدي للحركة المسرحية في العمارة وما وشاركن في انعم عربية توفيق لازم - خونه عبد الرحمن - وركيه دواس شقيقة عبد النعم دواس احد مؤسسي برفه انصار الفن .

فكرة موجزة عن الحركة الفنية

من خلال رصد الحركة المسرحية هنا نسري ان المسرح بدأ بعصر مبكر اذا علمنا ان نادر ناسيس المدينه يرجع الى سنة ١٨٦١ . ومنذ تأسيسها تعرضت لتأرويف واحداث مهمة . فكانت تتشارك مدن العراق في وقوعها تحت السيطرة العثمانية .

تم تهديد العراق الثانية الاولى حيث تم احتلالها يوم ٢ حزيران سنة ١٩١٥ من قبل اجيوس البريطانيين . واستمدت الجيوش التركية بعد معارك حربية دامية وانتشرت الجيوش الانكليزية والهندية داخل العمارة وانحلوا لهم مواقع وسيطروا سيطرة تامة على كافة شوارع المدينة ومراقبها وانهاء فترة الاحتلال البريطاني اصبح حكم مدينة العمارة الانكليز كاستشاريين في عهد الانتداب . هم كل من .

١ - القائد العام والوكيل السياسي الاول المسرح برسي كوكس

٢ - مساعد القائد العام الكولونيل ليجن .

٣ - الميجر مكتزي - ٤ - الميجر مارس - ٥ - المستر طيبي - ٦ - الكولونيل راسين - ٧ - الميجر بوي - ٨ - المستر كاردين وبه زوال الانتداب بدخول العراق حصبة الامة المتحدة عند اوتفتحت الاستشارة البريطانية من هذا اللول اسميا وانحصرت في بعدا حديث مثلها كل من - الكولونيل الكور ثواليس - فليجر ادونس وغيرهما .

تعتبر هذه الفترة من اعقد الفترات التي يمر بها العراق في بداية القرن العشرين . وتم الحبر على كل الحريات واسر زهاد ١٧٧٣ من الجيوش العراقية والتركية وقد قاوم أهالي العمارة الانكليز مقاومة عنيفة ولكن قوة السلاح المتوفرة لدى الانكليز كانت اقوى من تقاومه الضمعية للاهالي العزل من السلاح .

نشأ المسرح في هذه الظروف القاسية نظرا لما كانت الثقافة تعاني من ضغط الاستعمار ومحاولة القضاء على كل اثر للحضارة . كما كانت الافكار الرجعية العربية تعارب وتسخر من المثقفين والفنانين . فضلا عن الترسبات الثقيلة التي خلفها العهد العثماني المتمثل بالجهل والتخلف كما كانت الحركة المسرحية تفتقد « الحرية » باعتبار ان حرية التعبير من اهم مميزات نجاح واستمرارية الحركة المسرحية وتطورها . بدأ مسرحنا

من نقطة الصفر حين لم تكن هناك تجربة تسبق تشكيل هذه الفرق . ولم يكن مخرج معترف . أو مؤلف - أو ممثل بل كان عمر التجربة قصيرا جدا وبالطبع لم تكن المسرحية تتخذ ذلك القالب الناضج لتقدم للجسمود عملا مسرحيا ناجحا مئة بالمئة ومع ذلك كان الجسمود وبروح بدائية فطرية يستجيب للمسرحية باعتبارها تعرض احداثا وقصص ممتعة فالجمهور نفسه وكذلك الممثل ربما لم ينتبه الى جودة الحوار او التمثيل او عدمه المهم ان يشاهد الجمهور عملا مسرحيا ممتعا شيئا فضلا عن ان تلاحق اهمية كبرى في تسلسل حوادث انرواية وعناصر التشويق . وكان المفيد عيسى عبدالكريم يجيد بفطرته وذكائه واعتمادا على ثقافته الذاتية اخراج المسرحية بحيث تنقص نقاط الضعف وتكاد لا تظهر .

هكذا كان يتجاوب الجمهور مع مسرحه رغم الصعوبات والصعوبات الكثيرة التي يلاقها الفنانون والفنيون .
 نم قضية اخرى تبرز من خلال رصدنا لمرحلة نشوء المسرح هنا والذي يثير الانتباه والتساؤل ، ان الحركة المسرحية بدأت تتخذ اسلوب اخذ وعطاء ففي التلاينات نلاحظ ان الجماعات تفتش وتقدم باكورة لتأجياتها المسرحية ثم تتفكك . ومن خلال نظرتنا نواقع نشوء الحركة المسرحية نرى ان صاهر ذلك المجر والتفكك يعود الى انتقام الجماعات للمبالغ التي تؤمن استمرارية الفرقة .

هناك عوامل اخرى كثيرة ساهمت في خلق صراع ومنافسة حول تشكيل الفرق أهمها - الطحوح الذي تغفل في افكار شباب تلك الحقبة التاريخية والتطلع الواعي لواقع الفترة الحضارية التي غرست نفسها . ولم يبق امام الشباب سوى مواجهة الاحداث بجرأة وصلابة .
 وقد كانت حركتنا المسرحية تجربة شقت طريقها نحو التكمال والنجاح منذ البداية . نلاحظ ذلك بالتأونة مع بداية المسرح المصري . كان هذا المسرح مرتجلا اكثر منه عمليا . فهو يعتمد على التعريب - ويعرض حفلة راقصة ووصلة غنائية في تمثيلية شعبية تقليدية غير ناضجة احيانا او مقتبسة من بعض المسرحيات الاجنبية . وبدا ذلك واضحا حينما جاءت الى العمارة انفرقة المصرية التي ترأستها فاطمة رشدي وقدمت عدة رقصات واغان خلال الفصل الاول والثاني والثالث في احدى المسرحيات . في حين بدأ مسرحنا بتقديم للمسرحيات العائنية والعربية مباشرة . اي ان مسرحنا دخل الى حركة مسرحية فعلية وحافظ على مميزات المسرح واصوله منذ البداية ووضع له ركائز واسسا ولم ينخفض الى مستوى المغرب والرقص والفناء بل كانت اول تجربة في مسرحنا هي تقديم مسرحيات من الادب العالمي مثل قاتل أخيه - عطيل - ثمن الحرية . الخ .

وتتمكن مسرحنا ان يلتقي مع التطور الحضاري المعاصر .

آراء وافكار



الفن وشباك التذاكر

غازي العبادي

دأبت فرقة المسرح الفني الحديث على ان تبدأ موسمها المسرحي بعمل ما يثير نقاشاً بقدر ما يجلب الجمهور الى شباك التذاكر . واكاد اجزم انها الفرقة الوحيدة عندنا التي وضعت نصب عينها تحقيق هذين الهدفين وخاصة في الاونة الاخيرة . وذلك بعد ان وطعت لنفسها مركزاً قوياً بين الفرق الفنية الاخرى التي لم تستطع مجاراتها لانتمائها للامكانيات والعناصر الفنية . بل ربما لاقتدارها للامكانيات المادية المتوفرة لفرقة المسرح الفني الحديث . ذات التاريخ الطويل . ورغم ان مسألة شباك التذاكر حق مشروع ومبرر لاية فرقة ، الا انه يجب ان لا يتم على حساب الفن او سمعة الفرقة نفسها او تاريخها او عناصرها . . كما ليس من الضروري ان يظهر السيد يوسف العاني او غيره . بنفس النور تقريباً . نفس الشخصية ونفس الحركات لا لغرض مني على الاطلاق بل لمجرد جذب المتفرجين اكثر فأكثر ثم هيا ايها الاعزاء انتهت الحفلة !

من اول وهلة يلاحظ من يتتبع نشاطات فرقة المسرح الفني الحديث . بانها غير موفقة في عرضها للموسم الحالي . حيث بدأ هابطاً بشكل فاجع وغير مبرر على الاطلاق ! / انا هنا لا اتحدث عن قضية شباك التذاكر !! > رغم كل الجهد المبذول لانجاح هذه العروض . . لماذا اذن هذا الهبوط ؟ وثانية قتاتل الله من ارجح شباك التذاكر !!

ولا شك ان من شاهد الافتتاح والتخلة والجيران والرجل الذي صار كلباً . وحكاية صديقنا ، والخراقة والشريعة . ليحار حقا امام هذه الظاهرة الجديدة التي شملت الفرقة الصديقة ، واعني بها ظاهرة العمل من اجل شباك التذاكر وليس الفن !! وساقول لكم كيف؟ ان المسرحيات الثلاث المقدمة تنفلت من ناحية الحجم والشخصيات والمنايع فمن الارجنتين الى بلغاريا الى روسيا القيصرية - كلها مكرسة لافهام متفرج عراقي المسرحيات الثلاث مرتبطة بخيط واحد قد لا يلتفت اليه احد لأول مرة ، هذا الخيط هو ذلك الانسان الصغير المسحوق . انسان اجتماع الرأسماني اللا اخلاقي . اللا انساني ! وقد رأينا نموذج هذا الانسان في مسرحيتي (دراغوز) نفسه السابقتين قدمتهما الفرقة ذاتها واعني بهما - حكاية الرجل الذي صار كلباً - وحكاية صديقنا بانثيوتو (باسلوب متميز وزائع . وبدون شك ان الاصرار على تمثيل (مرض اسنن) او وجع اسنن انما اصبح - والتي هي اضعف الحلقات لدى هذا الكاتب خطأ كبير كان من الممكن اجتنابه . فرغم الجهد الواضح الذي بذله المستنون لم يكونوا قادرين على رنمها او جعلها تشارك الابطال مأساتهم - لان هذه الصورة مألوفة ويومية واعتيادية وكلنا - بلا استثناء ، نميشها بشكل او بآخر - انا شخصياً لا ادري ما هي مبررات احتكار (دراغوز) بالذات ؟ الكون الفرقة تملك النسخة الوحيدة من مسرحياته ؟ اعتقد ذلك !

اما انخراط الثاني للفرقة - من وجهة نظري كمتفرج - وقد اكون على خطأ - فهو تقديم مسرحية لويس ؟ شلون ؟ الفن ؟ تشرقة عن مسرحية الكاتب البلغاري خايتوف .

- الدروب - كما ذكرت الفرقة . واطن ان الفرقة اختارت المسرحية لسببين ! ١ - بوجود شخصية الركاع - المناسبة للاستاذ يوسف العاني . ٢ - انها تخرجك عن موضوع مباشر هو موضوع الاحتكارات الكبرى وعلاقتها بالانسان الصغير . الذي سيقوم الفنان يوسف العاني بدوره !! وهنا - الذكاء - حيث القضية نقود المشاهدين الى . . . شباك التذاكر ! اما الفن ؟ . . .

وكما يخيل الي ان الصديق يوسف العاني قد احتكر - لنفسه دوراً معيناً في نتاجات الفرقة - هو دور (البلياتشو) ولا غاي ذكي . يستطيع ان يعيد الفرق في دوره الجديد هذا - دور الركاع ودوره في الخروبة - خيال المربنجي ؟؟ أين هو الفرق بين الشخصيتين ؟ وكذلك لا يفريق عن البال دور دعبسول البلام في الشريعة ؟

الحقيقة ان اصطلاح السذاجة والصفوية واسلوب خنوا الوعي من افواه المجانين وخاصة في المسرح لن يؤدي دائماً الى ايصال الحقيقة للناس . وهذا ماخات

هذا الانسان ؟ هل اوصلنا الصديق سامي عبد الحميد الى تلك اللحظة من التوهج والاتحاد ؟ ابدأ .. كان التمثيل بارداً .. وكنت اشعر بالبرودة .. (ربما القلعة؟) واضح لنا لم تكن هناك علاقة ما تربطنا بهذا الرجل الذي يتأرجع فوق منصة المسرح ! لم تتماثل معه ؟ لماذا ؟ ما زالت تتساءل !

واضح ان الاستاذ سامي كان - يمثل - فقط لم يكن يعيش لحظات النزاع الاخيرة لهذا الينس .. المتعب الى حد العظام .. كان سامي قويا ، عتيقا ، حركا اكثر من اللازم .. ولم يكن التعب الذي عاناه المجوز فاسيلي لاربعين سنة ياديا عليه ومن هنا جاء البرد الذي احسسته كما احسه سواي .. انا لا ازعج نفسي انني اذكر الان دور سامي عبد الحميد لنفس الشخصية قبل ١٥ عاما .. الا انني تساءلت عن السلم والعجلة اللتين اختفيتا من الديكور ! والخلاصة بهذا لو ان هذا الدور اسند لعصر اخر من ممثلي الفرقة ، مثلا خليل شوقي او عيد الواحد طه او حتى يوسف العاني نفسه او عبد الجبار عباس لكان التوقيع اكبر .. هذه ملاحظات قد ابدو فيها متجنيا من وجهة نظر اخرى ، الا انني اتمسك بها الى حد الدفاع عنها اذ ان رائدنا من ورائها الفات نظري الفرقة الصديقة الى واقعها الجديد ، وهي التي اغنت المسرح العراقي بالثروات طوال عشرين عاما وما زالت !

كلكامش بين الملحمة والمسرحية

نقد علي مزاحم عباس

تبرز بزيادة واخرى على سطح التأليف المسرحي العراقي ظاهرة صعبة ومشروعة .. ظاهرة الاستفاد من التراث ببوانيه الاسطورية والتاريخية والفلكلورية لتقديم رموز وشخصيات ودلالات فكرية .. ولا يفرد ادبنا المسرحي بهذه الظاهرة .. فالادب العالمي اغترف الكثير من هذا الكنز الثري .. قولت اصيل تشبى بالحياة والاصالة والواقعية .. كما قالت اصيل شوما ، وظلامية .. فاسيخ كل كاتب رؤياه وتفسيره وما شغلت ذهنه من مشكلات باسطورة الخاص ..

وبدا مسرحنا يتحيا تقطع الخطوة الاولى في مسيرة التعامل مع التراث .. فتفاوتت اقية الفكرية والهيمنة الممارية لتفاوت الكتاب في الثقافة والوعي والرؤيا والفنانية .. وبرزت الاصيل التي طهر عليها تأثير التراث والتاريخية بعض افعال الفنان طه سالم ك (عنتل والكورة

الفرقة مع الاسف .. فالضحك ليس كل شيء في المسرح ايضا رغم اهميته ودوره ! ولكن في عصر التكرارات الاحتكارية والشركات الكبرى يبدو من باب الضحك على النقود هذا الاهتمام غير الوارد الذي ابدته افزسة الكبرى بهذا الرجل انبسط - عامل الخير - اقصد الركاغ .. فاذا انطبق هذا الواقع على فترة معينة من اوضاع بلغاريا - اذا آمننا بمقوليه الحدث - فلا اطنه ينطبق على واقع الحال في بلادنا حتى وان استلهمنا تجربة مجلس الاعمار في العهد الملكي المفقور .. اما اذا كان يراد به الرمز فسيجمع اوراقه واعتذر كما قال نزار قباني ! ان الاستاذ العاني قد اعد نص هذه المسرحية تماما كما يفصل الخياط .. البدلة لنفسه .. اي اعد للود لنفسه بحيث يبدو مهلهلا تضافا لو تقصصه واحد غيره ، لانه يبدو غير مناسب .. ومن هنا الذكاء نائية !!

بلون شك ، ان لدى جمهور المسرح العراقي المتواضع يقينا بان الفنان .. الصديق يوسف العاني - لا يستطيع ان يظهر على المسرح الا بهذه الصورة .. صورة الشخصية الصغيرة المسحوقة ، المرحمة الطيبة ، الطفائلة ، الواعية لحقائق الحياة - مثال ! خيالو - الركاغ - البلام .. الخ .. ولهذا السبب بالذات جاء دوره هذه المرة مكررا ، باردا ، دون المستوى المؤثر .. وبالعكس مما ظهر فيه زميلاه ، السيدان سامي السراج ورومي يوسف .. والبقية .. وهكذا بدأ الرمز الذي اريد به ان يكون واقعا وقريبا من الحياة ، رمز الصراع الراسمالي ضد الخصوم مهما اختلفت درجة تطورهم .. بدا لنا مثاليا وكوميديا جدا وما ابهده عن الواقع والحياة معا ..

اما النتائج الثالث ، اغنية التم - فهي ايضا تستحق وقفة طويلة .. فهي مقطوعة حزينة لمثل عجوز تمل ، في آخر لحظة له في الحياة .. هذا المجوز يمازي الوحدة والالم والاحساس العظيم بالامانة باقترب الموت بعد كل تلك الحياة الحافلة بالمعطاء .. فبصد ان ادخل الفرح والبهجة والامل وحتى الالم الاخلاق في نفوس الناس لاكثر من اربعين عاما ما هو يتأرجع وحيدا ؟

تخلى عنه الجميع حتى خادم المسرح ؟ بتروشكا .. لم يكن للفنان العظيم ، الا ان يغني اغنيته الاخيرة ويسلم الروح .. وهنا ما فعله فاسيلي فاسيلفتش سفيتلو فيدوف في اخر دور له في الحياة .. والسؤال هل احسستنا باللم

وقرنه (ل) والفنان يوسفه الثاني ك (الفتاح) والفنان قاسم محمد ك (ظفر السعد وولاية ويبر) والفنان عادل كاهم ك (الطوفان وتوموز يفرغ الناقوس والخيول والحصار) .

وتشامل مع التراث يفترض أن يكون المتشامل مقتدرا على تطوير الحسوس لتلبية الخلق المسرحي بشكل منفرد وشيز وديناميكي . ويفسنة تفسيراً ملائماً لروح العصر وما يعيش به من مضلات ساحول غير مسرحية (خلود كلكاش) نفس الطريق لاري أن كان صوت مؤلفها الأستاذ كامل المشاهدي قد طنى على صوت الملحة درة أوتيسا القديم وما إذا كان قد أفلح في تجاوزها وهي التي عالجت قضية فلسفية ذات بعد نسولي شغلت الفكر الإنساني منذ زمن بعيد قضية الحياة والموت والامراع بين الوجود والزوال فتمثلت بنق الفرائيدي الإنسانية الأزلية (1) كما تترس بصور رائعة لواقيع انسانية أزلية وساسية لبتك الصداقة والحب والبغض والإيمان والحنين والبطولة والمناورات والرواية (2) ويملأها كلكاش أحد حكام المدن الكوسوبيسية (3000 - 2400 ق م) من سلالة الوركاء الأولى وقد اعتبره مارش أول سورمان ذي قابليات خارقة (3) قدمته أول الأمر حلقاً طاملاً اضطره شعب أوروك (الوركاء) فينتجها (انكيكو) ابن النانة وربيب الخوخوش بعد أن دجنته بقي أرسلها أحد الصيادين للتخلص من الحاكم الظالم . ولكنه يخسر التزاول ويفكر عنه كلكاش فتشولده بينهما صداقة متينة ومقومان معا بمنامرات وبطولات هائلة في غابة الأرض تسجل في سجل الخالدين . أما المسرحية فليبدأ المنظر الأول في بلاط كلكاش بعد عودته منفصراً على الأعداء . وقد توثقت صداقته مع انكيكو ، لم تستغل المسرحية من هذا البعد في رسم شخصيته ومنها حيوية ودقاً وثيراً غنيا كما نأى لم توضح أسرار حداثتها والتي لم تقم على المنامرات المتفرقة قلعاً وعقد الصداقة يمكن أن تطرح احتمال كونها قامت كنوع من الصداقة بين ندين وعلى النصب ضحية ثمان من الاضطهاد إذ من المستبعد أن تكون المباداة قد غيرت سياسته وتبقى هذات التبريد لكلكاش والتبليغ غير مقنعة ، ظهر المؤلف هذا الحدث ، كما رسم شخصية انكيكو ، نتاج القاية والبدائية وتقيض كلكاش ابن المدينة والحضارة ، رسمها مسطحة واعتيادية جداً . أن هذا النفاض بين الشخصيتين يمكن أن ينتج المسرحية وهجا درامياً حياً !

ويصوت انكيكو بعد مرض عضال فيتزلزل ويبدان كلكاش ويخرج حالاً خائفاً من الموت ذلك الطائر الأسود الذي يركف بجناحيه الأربعين فوق رأسه . وقد صمم على معرفة سر الموت والانتصار عليه ليتكسب الخلود ولم تدلنا المسرحية عن سبب هذه الصداقة المروعة للموت ولم تطلنا على العقلية الاجتماعية والميكولوجية لنبتل وخلال رحلة البحث عن سر الخلود تشير الملحة تصوير علامات وتطرح تساؤلات وتقدم إجابات فهي تطفئ عند البدء خلود الحسد ولكنها لا تنق خلود الاسم إذا قام الإنسان بالأعمال الخارقة كما يمكن أن تمنح الإلهة الخلود للبشر إذا اصطفتهم لذلك كاتونيشتم الذي قام سائرة انتقاد البشرية من الطوفان فقصته أن مدمها وتقدم الملحة على نسان صاحبة الحانة نصيحة أخرى تنبئ عزيمة كلكاش ، تقول : أن على الإنسان أن يملأ بطنه ويبتلع لبن نهار ، ويقرب الإفراج وبرقص يومياً ويجعل ليابه نظيفة ويدل ملطف ويسعد زوجه فوغلش كلكاش هذا الحل ، وعندما يصل إلى أوتونيشتم يعرضه للامتنان فيبشلي ولكنه يظف عليه فيخيره عن سر

نيات الخلود ولكنه غلبة لكلكاش يتجج لعميل ثالثة سرقة العبات بعد أن كان يطمح بالخلود هو وشعب أوروك . ولكن المؤلف لم يشخص أن هذه الأحداث تؤلف محتويات خط التطور الدرامي المسرحية .

والمصلحة بإبعادها الميكولوجية والإخلاقية والتفسيية تطرقت بشوش لمسألة خلود الزعيم ودره في الحياة ، فيمكن تطوير هذه المسألة بطرح التساؤل الثاني : لمن الخلود للزعيم أو للشعب الذي أنبىه ؟ عيسر تفسير على مقام هناك تفسيران للباريخ أحدهما مثالي لرفي وإخر عادي اجتماعي .

لقد فشل المؤلف في مسرحية الاسطورة والملحة لتدخل البناء وتقليدات المرفة وعدم اشباع الحركة والاحداث والحوار وقد أحس بذلك قليلاً أن شرح الحدث أو توضيح الحالة النفسية للشخص يجعل سجيها بين أكواس كثيرة كراغادات المخرج والمثل كما لم يستغل من نصوص (دبة قديبة (4) تشترك مع الملحة في تناول قصة كلكاش ومسألة الخلود والموت والفناء وعطايا الإنسان كما لم تستغل من بعض ألترايم والأدعية السومرية (5) في حوار رئيس الكهان وحامت الشخصيات باردة وميكانيكية ونسبية مجردة من الانفعال الجار أو البعد الفكري والصق النفسي وبعضها جاء زائفاً كشخصية أروجاد التي لا تنطق غير بملتين ليس نأى أي تأثير على سير الاحداث فيمكن دمجها بشخصية الضابط خاليدو ، بل ويمكن الاستغناء عن المتي والاكتفاء بالمناقشات على لسان النصب من واء الكواليس وقد وقس المؤلف في نفس قصود الملحة في تكرار بعض المقاطع بصورة ملة وغير مسماة غنيا ونوفيا خصوصاً المشهد الأخير حيث يصاد سكاية سرقة الثبات على لسان الاتوين كما تفتقر لغة المسرحية لشاعرية الملحة ونكهتها الخاصة ودورها المفقود على التجسيم بالصور الصلبة (6) إضافة إلى الاخطاء النحوية الكثيرة التي تجعل على أن الكاتب لم يستكمل أدواته وتميزت نهاية المسرحية بالمباشرة والخطابية القنوية بأسلوب (حدوتي) ساذج إذ يختصها المتي قائلاً : نوحكنا تنتهي هذه الملحة يستل ما بدأت بالفناء للبطل الذي خلف ذكره بأعماله وتلك هي ألوية البشر المظلمة وذلك أيضاً هو على اللغز !

اذن ، ما الذي بقي للأستاذ كامل المشاهدي ؟ بقي له غفل الاختيار الذكي في تقديم مسرحيته خلال مناخ ثقافي متطور أشد ميدي العشر في كامل تراثه وموروثاته على ضوء فكر مجلس نغمي وإنساني !

(1) من مقدمة ملحة جتجامش ترجمة الأستاذ طه

ياقوت (بغداد 1962) ص 61 .

(2) المصدر نفسه ص 13 .

(3) قصة الحضارة لسي سومر وبابل ، تعريب عطا بكري (بغداد 1971) ص 29 .

(4) مجلة سومر مجلد 19 ، لسنة 1962 ص 20-29 و 30-40 ومجلة الاقلام 1 و 2 لسنة 1966 ص 112-115 و 116-119 عيسى التوالي .

(5) يوجد دعاء رائع للإله عشتار ، وشمس أيضاً (إرنيني) المشتق من آتيني ، في مجله سومر 2-1 لسنة 1966 ص 69-74 .

(6) طهراد الكيمسي ، مقدمات في الشعر ، ملحه كتاب الجماهير 3 (بغداد 1971) ص 68 .

وحدة اللغة والجمهور العربي للسينما

البصرة : زيد الكعالي

يختلف جمهور السينما عن الجمهور القديم الذي كان يلتفت في ساحة علوية حول الطيب الحافق ويتميز عن الحلقة أو الحلقة التي تقسم جماعات من المريدن ، في ميدان السينما نحتك وتصل بهما من أكثر شمولاً وتنوعاً من جماهير التظاهرات القديمة حيث يكون الاتصال بينها بطريقة مباشرة .

لقد كانت مشكلة لغة السينما أمام اختيار صعب ، انطلاقاً من تنوع وسعة جمهورها ، اختيار أسلوب جديد في التعبير بحيث يتجاوز الحدود اللغوية لكل بلد ينتج الافلام السينمائية ، بحيث تكون هذه اللغة بصرية اللهم كمشاهد الافلام من المتشاهدين في الوطن العربي سواء في المدن أو الأرياف ، ويقتل لنا بأن طريقة الاختيار ليست سهلة وسبق أن تولفت منذ سنوات في مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون وفي غيرها .. والتي يهنا هنا هو الحلقة أو الصورة في السينما فلما أن نختار اللغة القديمة التقليدية ، ولما أن نختار اللغة الصعبة - اللهجات - ولما أن نبحث لنفسها عن لغة عصرية تنسجم مع وضع القدم العربي ، ولكل اختيار امتيازاته ونصائحه ، واللغة العربية التقليدية تمتاز بالإصالة وقد يستعمل على المؤلف السينمائي المعاصر بلوغ الكمال في أسلوبه إذا هو لم يمكن التمازج التقليدية التي تمتعت في روائع شعر المملكات أو إنتاج بعض كبار كتاب المصود الأدبية وبما تمتاز به تلك المؤلفات من عمق في الأسلوب ووضوح في الدلالة ، وما زادت اللغة العربية التقليدية حتى اليوم - بساكنة كالدلائل - كما يقول المستشرق الفرنسي - جاك برك - ويوجد لدينا في جانب هذه الثقافة الكلاسيكية والتي قد تبدو جامدة أحياناً ، ثقافة عصرية لها لغة بسيطة يعود فضل وجودها إلى صراحة وروية وكتاب الثلاثين السنة الأخيرة ، وهذه الثقافة الثانية تمتاز بأنها تامة من تطور الجماهير .. وهناك لغة (ثالثة) هي لغة التقصيلة الشعبية التي تختلف عن الثقافة الكلاسيكية بأنها تنوع حسب المناطق وتتمايز بطابع محلي بحث يتأثر طابع السينما الشمولي العام ، ومن هنا كانت صعوبة استنساخها على مستوى شامل في السينما أو الافلام التلفزيونية .. ومن جهة أخرى يتردد التلفزيون والسينما وغيرها في استخدام اللغة الصعبة - التي هي نوع مفهومة تماماً من الجماهير المتعددة - وخاصة في المشاهد المستوحاة من الواقع المعاصر أو من الحياة اليومية - لاستخدامها يخلق جواً من الضيق يصحنا ضبابها للحوار الذي يمكن أن يخلقه شهادتنا كلال بسبب يتحدث بلغة أمرؤ القبس مثلاً ! ومن هنا تظهر الحاجة التي تحول دون استخدام اللغة الصعبة في وسائل المعرفة الشعبية كالسينما وحقيقة أنه يوجد مثل هذه اللغة - الوسطى - التي يفهمها الناس الذين يقرأون الصحف ويستمعون إلى الإذاعات ولكن هل هذه اللغة الوسط هي لغة عربية ؟ لا شك أنها تكتب بأحرف عربية . ولكن هل هي عربية بقرائنها وتركيبها ؟ أنها قضية أخرى خاصة وفي منتهى الصعوبة والتي ليست في حائزها لمكانة الإجابة عليها وإترك هذه المسألة أمام المتخصصين .. إلا أنه من ناحية أخرى أنها لغة تمددت فبعتها حدود الوطن العربي وتحتوي العديد من المعاني التقليدية مصدرها اللغة الشعبية - العصرية - أنها في الواقع لغة - ثالثة - على حد قول - توفيق الحكيم - لا تتضمن

مدلولات اللغة التقليدية ولا سمة اللغة العلمية التاريخية . ولكن نعيمها - مع فائدتها الصلبة - قد يؤدي إلى حد ما إلى نوع من الانسداد اللغوي الذي بدوره يسبب انحطاطاً جدياً .. ومثالاً على هذا أذكر ، أن من أسباب ضعف السينما المصرية في البلدان العربية هي هذه اللهجة المستعملة في الافلام التي هي لهجة سكان مدينة القاهرة .. ويقال عن هذه اللهجة أنها اللهجة السينمائية المثالية ، كما يقال أن من أهم أسباب الفشل في الإنتاج السينمائي غير المصري استعمال لهجة غير لهجة مدينة القاهرة ! وبالرغم من أن هذا القول يتطوّر على المقابلة الواضحة حيث أن كثيراً من شعوب البلدان العربية وخاصة المناطق الريفية لا تفهم مطلقاً اللهجة المصرية ، حتى أنه في بعض هذه البلدان يضطر إلى إضافة الترجمة العربية الصعبة إلى الفيلم المصري وإن عدداً كبيراً من سكان أفريقيا الشمالية لا يفهمون حوار الافلام المصرية إلا بواسطة الترجمة الفرنسية ، والذين لا يفهمون الفرنسية فليس أمامهم إلا سبيل التمسك على حضور هذه الافلام .. وظهر ما نتج عن القاهرة نحو الشرق أو الغرب بقدر ما يطلق سراح اللهجة المصرية ، فالتواضع في طرابلس يكاد ينسى أغلب الحوار الذي سمع في الفيلم المصري والتشاهد التونسي أنها يوجد فيه بعض الغموض وإن الجرائز يتطرق عليه اللهم ، وأبكر لك ذلك طالعناكم المعلق باللهجة المراكشية بسهل فهمه في تونس ولا يفهم مطلقاً في مصر أو لبنان وفي العراق .. ولكن من ناحية أخرى لا يحق لنا إغفال سيطرة الفيلم المصري وحيثه على السوق العربية دون سائر الافلام العربية الأخرى ، لذلك لأن القترح تداول لهجة فيلمية موحدة لا يزال يتطرق من زاوية موضوعية .. ومن التجارب التي تذكر في هذا الصدد تجربة الافلام البدوية وخاصة الافلام - كوكا - .. وكوكا إبراهيم من الجسم المتناث على الشاشة المصرية ، وهي في حقيقتها ولا اجتماعية زوجة الفرج - نياز عيطي - وهو من أوائل المتشددين في السينما العربية ، ولقد كانت السينما كوكا إبراهيم فيه تخصصت في دور اجتماعية الصناعات ، في الافلام التي يفرجها زوجها وكانت تسمى بالافلام البدوية .. وهذه الافلام تشبه إلى حد بعيد الافلام - الوسترن - التي ولدت ونجحت في أمريكا ثم طواها الزمن .. ويعود اقتراح تلك اللهجة البدوية الزغوية إلى السيدة كوكا إبراهيم التي كانت تستعملها في تصنيفها ، أن اللهجة التي اخترعتها كوكا لم تكن في يوم من الأيام بدوية بل هي خليط عجيب من الكلمات واللهجات والتفني بمفارج الاكلام اختلتها من أكثر من لهجة عربية واستوعبتها - والقريب أن هذه اللهجة أكثر أهلاً من اللهجة القاهرية لدى عامة الناس - حتى أنني كنت أعرف شخصاً كان يلقي علينا حوار فيلم - عترة جميلة - كاملاً من الذاكرة وبعض تردده الاقترحات الشعرية بعربية سليمة ولا تلونه حتى الموسيقى التصويرية وذلك لشدة تعلقه بالفيلم وشغفه به والقريب أن هذا الشخص كان شبه أعمى ويتطرق عليه فهم حوار الافلام باللهجة القاهرية .. ولكن هذه اللهجة غير مستعملة لأنها تفرق تطلق من أسلوب سليم طمأنينة الجمهور مع مرور الوقت وطوحها التسيان .. ولكل الأرجح في حل مسألة الحوار في الافلام هو اختيار لغة خاصة بعد الاستعانة باللهجة مصرية موحدة على أن تكون غير معترجة ، بل نطلق من أساس الدراسة الصلبة لمجمل اللهجات العربية وهدف مسألة الاختيار ببعض مبادئ علم دراسة اللغات التي تبين أن الاستعانة بنظم هذا اللام المصري قد يساهم في حدود مدينة في الوصول لحل المشو ..

تعقيب على (مصادر دراسة المسرحية في العراق)

حميد عبد المجيد مائل الله

أورد بعض المكتبات الخاصة والمسرح العراقي والتي لم تدرج في البحث ، و الجيولوجيا في . المنشور في العدد الخامس - كانون الثاني ١٩٧٢ من مجلة المسرح والسينما - اعتقد انها تمت بعض الثغرات في د. مصطفى . الاستاذ احمد فياض الفرجي . سيما وان بعض هذه المكتبات ترصد المسرح المصري في المسرحيات الأخيرة . هذا المسرح الذي يشكل رافدا بارزا من روافد مسرحنا العراقي .

١ - د. مكي عدي .
٢ - المسرح ومطوره - جريدة الشعر - العدد ٨٨٨٢ - قسي ١٩٧٠-٤-١٦

٣ - البحث عن شكل ومحتوى للمسرح العراقي (لقاء مع تاسم محمد) - جريدة الشعر - العدد ٨٨٨٤ في ١٩٧٠-٤-٢٢
٤ - المطرقة . الدرس الاول - جريدة الشعر العدد ٨٨٩٢ في ١٩٧٠-٤-٣٨

٥ - المسرح العراقي غابات حتى الياس - جريدة الشعر - العدد ٨٩٠٤ في ١٩٧٠-٧-٩
٦ - الياس لمن يخرج لنا ؟ عن مسرحية الاحتجاج لصبي الله يحيى (- مجلة الثقافة - العدد ٩ تشرين الاول ١٩٧١

٧ - الشعر - جريدة أدبية أغبارية تصدر مرتين بالاسبوع في البصرة
٨ - مسرحيون بصريون (صالح احمد رشدي) العدد ٨٨٨٢ في ١٩٧٠-٤-١٦

٩ - مسرحيون بصريون (مؤيد هرمز) العدد ٨٨٨٤ قسي ١٩٧٠-٤-٢٣
١٠ - من أجل مسرح منثور العدد ٨٩٥٦ في ١٩٧١-١-٢٨

١١ - لقاء مع عبدالقادر ربيعة عن المسرح المعاصر العدد ٩٠٠٤ في ١٩٧١-٨-١٢

١٢ - حسن الفرجاني
١٣ - صوة على عرض مستشفى خصوصي - جريدة الشعر - العدد ٨٨٨٩ في ١٩٧٠-٥-١٤

١٤ - حول مسرحية - الخطب - جريدة الشعر - العدد ٨٩٤٢ في ١٩٧٠-١١-٢٦

١٥ - حميد عبد المجيد مائل الله
١٦ - المطرقة واللبن والاسنان - جريدة الفاني - العدد ٥٠٥ في ١٩٧٠-٧-٢٦

١٧ - هم الزكاز ام المسرح - جريدة الشعر - العدد ٨٩٤٢ في ١٩٧٠-١١-٢٢
١٨ - افتتاح ١٠ عرض تعليمي - جريدة الشعر - العدد ٨٩٥٠ في ١٩٧١-٤-١٤

١٩ - مسرحية ، الحقيقة ، ابن نقد (عن الحقيقة مسرحية عبدالصاحب ابراهيم) مجلة الطريق البيرونية - العدد الخامس - السنة الثلاثون - ايار ١٩٧١

٢٠ - الدكتور عزيز سليمان
٢١ - المسرح والحياة (مرجع معاصرة القامة الدكتور في جامعة ميرة البهجة بآلشمسار) جريدة الشعر العدد ٨٩٥٢ قسي ١٩٧١-٩-١٤

٢٢ - عبدالصاحب ابراهيم

٢٣ - الجنين الاشقر المحبوب بين الرموز والواقع - جريدة الشعر - العدد ٨٨٨١ في ١٩٧٠-٤-١٢

٢٤ - قصر الشيخ - لقضية الارض والواقعية النحاسية في الاخراج - جريدة الشعر - العدد ٨٨٨٧ في ١٩٧٠-٥-٦
٢٥ - بالاشتراك مع بتيان صالح

٢٦ - مشاكل الكتابة في الفاليف المسرحي اندي - مجلة الشعر والفنزيون ١٩٧١

٢٧ - عبد الجبار الحفني
٢٨ - المسرح مدرسة أم تهرج - جريدة الشعر - العدد ٨٩٥٠ في ١٩٧١-١-٢٤

٢٩ - عبد الله عبدالقادر
٣٠ - المسرح والتفاعل الاجتماعي - جريدة الشعر - العدد ٨٩٠٩ في ١٩٧٠-٧-٢٢

٣١ - عبدالرزاق حسين
٣٢ - تعقيب على دعوة للكتابة في المسرح - جريدة الشعر - العدد ٨٨٧٤ في ١٩٧٠-٣-٢

٣٣ - عبد المياس حسن التتار
٣٤ - يوم المسرح العالمي في نادي الفنون - جريدة الشعر - العدد ٨٩٨٢ في ١٩٧١-٥-١٧

٣٥ - مسرحية (حمودي) بين المنب والايجاب - جريدة الشعر - العدد ٩٠٠٩ في ١٩٧١-٩-٣٠

٣٦ - تاسم عبدالهادي
٣٧ - الى المسرحيين - جريدة الشعر - العدد ٨٨٩٠ قسي ١٩٧٠-٥-٢٠

٣٨ - لقاء مع الفنان حميد الحساني - جريدة الشعر - العدد ٨٩٠٤ في ١٩٧٠-٧-٩

٣٩ - كلام عيان لازم
٤٠ - الذاتية في (هو والصمت) - جريدة الشعر - العدد ٨٨٧٩ في ١٩٧٠-٤-٦

٤١ - مسرحية ثراب (عن الفصح والاخراج والتشكيل والميكور) جريدة الشعر - العدد ٨٨٨٦ في ١٩٧٠-٤-٣٠

٤٢ - بالاشتراك مع بتيان صالح وحميد عبد المجيد و ابراهيم الجزائري
٤٣ - الجنوب والمصرح والانسان - جريدة الفاني ١٩٧١-٤-٢٥

٤٤ - موسم ٧٦ المسرحي في البصرة - مجلة الثقافة - العدد الثاني السنة الثانية شباط ١٩٧٢

٤٥ - بالاشتراك مع حميد عبد المجيد مائل الله
٤٦ - لطيف الفرجاني
٤٧ - حديث مسرحي - جريدة الشعر - العدد ٨٨٩٠ قسي ١٩٧٠-٥-٢٠

٤٨ - تطور البحث في (قصر الشيخ) - جريدة الشعر - العدد ٨٨٩٨ في ١٩٧٠-٦-١٨

٤٩ - ياسين التميمي
٥٠ - دعوة للكتابة في المسرح - جريدة الشعر - العدد ٨٨٧٢ في ١٩٧٠-٣-٥

٥١ - بالاشتراك مع عبدالصاحب ابراهيم وبتيان صالح
٥٢ - المسرح والشباب - جريدة الشعر - العدد ٨٨٧٦ قسي ١٩٧٠-٣-٢٤

مسيرة المسرح في نينوى

الرواد أمام تحاربهم

بقلم
خضر جمعة حسن

ان المتتبع للحركة المسرحية في نينوى ، يجد ان جنودها تمتد الى النصف الثاني من القرن التاسع عشر اثر قيام الابهاء البعثيين في الموصل بمحاولاتهم في مجال المسرح ، حيث قدم الابه حنا حبش ثلاث مسرحيات سنة (١٨٨٠ م) كوميدية هي « كوميديا طوبيا وكوميديا آدم وحواء وكوميديا يوسف الجسن » كما قدم فتح الله سحار (عام ١٨٩٣ م) مسرحيته المسماة لطيف وخوشابا بعدها قدم تلميذه حنا رسام مسرحية البري المقتول عام (١٩١١ م) ومن ثم قدمت مسرحية الرواية الايقاعية لسيدان فيضي الموصل عام (١٩٢١ م) بعدها قدمت مسرحية موسى الشاندر (وحيدة) وهي اول محاولة ناجحة على صعيد التقنية الفني .

وهذه المسرحيات جميعا كانت تقدم على مسرح المدرسة الاكليريكية بالموصل ويقوم باخراجها كل من نعم فتح الله سحار وتلميذه حنا رسام .

واللاحظ عن هذه المسرحيات انها كانت تقتصر الى عنصر الصراع المركز الطور لنحدث ، كما كانت تقتصر الى عنصر التشويق والاثارة ، حيث كان يظلب عليها السرد والبساطة بالانكلام يضاف الى ذلك ازواجية بين حوار الشخصيات ، وهذا مما جعلها مسرحيات تفتقد علامية الشخصية المسرحية التي تطرح نفسها من خلال مواقفها الفكرية والمادية ، بل كانت شخصيات تطرح نفسها بشكل عفوي ساذج فهي اما بيضاء واما سوداء خيرة او شريرة .

والان وبعد مرور نصف قرن من السنين ، نحاول رصد ما قدمه المسرح في نينوى ، ونحن بدورنا نحاول فهم ذلك من خلال اللقاء ضوء على نتائج فرقة مسرح الرواد والتي تم تشكيلها منذ حوالي اربع سنوات خلت (١٩٦٩ م) . واللاحظ ان اغلب اعضاء هذه الفرقة من ذوي الاختصاص في مجال المسرح ومن حملة الشهادات الفنية العالية ، ومن بينهم الاستاذ عبد الجبار احمد وعامي احسان الجراح وعصام عبد الرحمن وعبد الوهاب ارملة وحكمت الكنو ومحمد فوزي طيب وغيرهم

واعمال فرقة مسرح الرواد (مسرحية) تيسست الا رصد اعمالهم نرى : -

ثمن الحرية : -

مسرحية كتبها المؤلف الفرنسي الوجودي محاولات في مجال التجربة المسرحية . ونحن بصدد (عمانوئيل روبلس) وهي تصوير صادق لمفهوم الحرية ، حيث يحاول المؤلف عرض ذلك من خلال واقعة تاريخية يتعرض فيها لمقاومة (الاحتلال الفاشم) ، ويربط المؤلف فكرة مقاومة الاحتلال بفكرة الحرية من خلال المقاومة العنيفة لطرد المستعمر . والملاحظ ان اعداد (طارق برهان) لهذه المسرحية حيث انه قام بتغيير اسماء الشخصيات المسرحية الفرنسية الى اسماء عربية كما حول نوع الصراع الا ان المحاولة كانت ناجحة . ومن ثم تأتي تجربة المخرج عبد الجبار احمد ، استطاع المخرج اكساب المسرحية ابعادا تعبيرية مقنعة والسدي ساعده في ذلك شخصيات المخرج الجادة .

وكانت هذه التجربة هي المحاولة الاولى (رائدة) بالنسبة لهذه الفرقة .

٢ - ثم غاب القمر : -

يحاول جون اشتاينيك من خلال مسرحيته التأكيد على الترابط بين الفرد وقوميته ، بشكل انساني يساعد على كشف ابعادها ، حيث نرى الكل يحاربون الغزاة كل بطريقته الخاصة ، فنجد المرأة تدافع بالقص والاعمال بالمجرفة والطبيب بادواته ولاول مرة نرى من خلال نص مسرحي عالمي قدرة الفنان عبد الوهاب ارملة ، حيث استطاع اكساب حركات ممثليه ايقاعات وصية تكسب الشخصية ابعادا معينة عن طريقها نفهم اهمية الشخصية وطبيعة دورها ، وهذا ما اكده شخصية العمدة (عالي احسان الجراح) .

٣ - تتوزع الحمراء : -

مسرحية رومانسية تعتمد الحلم والاسطورة وهي مسرحية للاطفال تنهج نهجا رومانتيكيا ، والملاحظ ان الخطا الذي وقع فيه المخرج لهذه المسرحية (حكمت الكنو) هو انه قسمها بشكل واقعي (فوتوغرافي) مما جعلها تبعد عن جوها الاصلي ، كما انه قدم شخصية (العاكف) عصام عبد الرحمن بشكل ارجوز وابعد عنه صفة (القوة والجبروت) حيث رايناه شخصية اعتيادية اقرب الى الشخصية النهرية في الى الشخصية المسرحية المحددة

ربعة الايام السود بين الواقعية والارتجال

أنور عبدالعزیز

عرضت فرقة مسرح (الشباب) وعلى مسرح الإدارة المحلية في نينوى مسرحية (ربعة ايام السود) كتبها فاضل محمد عبدالله واخرجها عز الدين نخون ..

قال المؤلف في الكراس الذي وزع على الجمهور كلمات نزل على انه يقدم عمله يتواضع ، وقال المخرج ان (المسرح لا يكون صانعا الا اذا كان من صميم جيلنا) .. المسرحية تتناول العلاقة بين طبقات المجتمع العراقي قبل الثورة ، وتسلط الاضواء بشكل خاص على الإقطاع ، تلك النظام الفئسي الذي اتل والفكر ويشكل مساوي طبقة هائلة مسحوقة من الفلاحين ..

الربعة كانت رمزا لتلف الإقطاع وارتباط مصالحه مع مطلق السلطة الرجعية ، تسييرهم ارادة (الشيخ) وسلطته وجبروته .. الفاضل (عباس الزبيدي) المعاون (جرجيس القاسمي) ، الموظف الاول (عادل عواد) ، الموظف الثاني (خليل اسماعيل) ، والشقي (علي الراوي) الذي كان ينشد مارب الشيخ الاكبرية وجرائمه هذه الفئة تمثل الطبقة الشريفة المتفحطة وينزعها الشيخ (راسم السباح) ..

ان المشاهد وهو يذلل ما يجري في الربعة ، لم يكن يحس ان علاقات مخطئة طبيعيه تربط بين هذه المجموعة .. المسرحية واقعية ، ولكن مفهوم (الواقعية) لا يبيح للمؤلف ان يشن على تشويه هذه العلاقات وتقديمها بشكل شكلي غير سائر ههنا كانت سلطة الشيخ عاتية فان سلطة الحكومة وتطهرتها وقوانينها كانت بسطة ولو بشكل خفي كاتب ، فان سرية العلاقات بين الشيخ وموظفي الحكومة لم تكن تظهر بشكل علني مباشر .. كانت هناك الرشاوي وكانت القرارات ، وكان النظر في القضايا التي تتطرق بالفلاحين وسلبهم ونهبهم وتم ونفذ - وفي اغلب الحالات - بعيدا عن سمع ونظر الفلاحين ، وان كان الفلاحون يدركون ويحسون ولا يعانون من بؤس وثلا ورأى عريق ومرير ولتأجيل تنفيذ تلك القرارات الظالة التي كانت تلحق بهم الرعب والهوان والتجويع ، ولكن الذي حدث ان فئة (الربعة) الشريرة كانت تصرح بكل ما ستقدم عليه وخاصة على لسان الشيخ الذي يرجع الفضل الى نجاحه في اداء دوره الى قابليته الفردية وبرزها صوته الخشن وبعده عن تكلف الحركات

الملاحم * وبالرغم من ذلك فان مسرحية كنوز الحيوان تبقى تحمل نكهة خاصة وذلك لكونها لونا جديدا عرفه المسرح في نينوى .

٤ - مسألة شرف :-

نموذج جيد من المسرح الشعبي ، وهي من تأليف (عبد الجبار ولي) واخراج الفنان عصام عبد الرحمن ، ان الموضوع الذي تعالجه هذه المسرحية يعتبر موضوعا حيويا في غاية الاهمية ، حيث يتعرض للدراسة العراقية وحريتها في مجتمع محافظ متخلف ، ونرى هذه المحاولة كتحربة فنية جديدة لفرقة مسرح الرواد ، حيث ظهر دزر المخرج في هذا العمل كوظيفة يساعده في ذلك الديكور المميز والانارة المقتنة ، حيث كانت الانارة واضحة وموزعة على المسرح توزيعا جعل الديكور الضخم عاملا فعالا في تجسيد النص المسرحي * وبالتالي كانت هذه المحاولة تجربة تحمل ملامح المسرح الشعبي الاصيل القادر على التغيير والتجاوز .

٥ - المصنع : -

بالرغم من تأكيدنا على ان النص المسرحي الموضوعي ضعيفا عموما الا ان هنالك محاولات جيدة في مجال التأليف المسرحي نذكر منها مسرحية المصنع تأليف (محمود فتحي) واخراج محمد نوري طبر ، والملاحظ عن هذه المسرحية انها قدمت بشكل لوحات كثيرة مما جعلها تفتقد الوحدة العضوية والحدث المركز الذي ينطور من خلال اللوحات ، والسبب الذي جعل المخرج يحيط في محاولته هو انه لم يستطع بحث حياته في لوحاته الكثيرة رغم جهوده الواضحة في هذا العمل * كما ان تعدد اللوحات في هذه المسرحية لم يستغل عنها انها قدمت بتكنيك مسرحي جديد على المسرح في نينوى ، وهي كمدولة في مجال التأليف المسرحي ، نرى بان محمود فتحي شاب مرهوب يعدنا الشيء الكثير .

واخيرا نرجو ان يقدم لنا الرواد اعمالا اكثر جودة واتقاناً ، بحيث تستطيع ان تقف شامخة الى جانب ما يقدم في العراق قاطبة .



.. كان حبيبي في تمثيله ، ولكن قرائته الذاتية لم تستغل لتقديم شخصية الاقطاعي التي عرف الطرق ملامحها وحركاتها واخلاقياتها غير تاريخ أسود من المزاورة والالام .. ورجال السلطة كان لهم انذاك مظهر وهمي من الامر والنهي يتجلى عند دخولهم الريف ، وكان الشيخ اكثر الجبيع حرصا على ان يظهر هؤلاء بمظهر وقور لانهم ادواته التي يربط بها الفلاحين البسطاء ، ولكن المدي وابتداء ان القائم مقام المعتقد الهيبه التي يتمتع بها مركزه .. كان المفروض ان يكون رزينا ، خيرا ، مأكرا ، ولكنه - وكما ظهر في المسرحية - كان طائشا في تصرفاته ، ابله ، ونسي انه يؤدي دورا تعديليا في بعض الاحيان فكان - وهذا عيب عتيق في مسرحنا العراقي - يغضب الجمهور .. وكذلك المعاون (رمز الشرطة) فقد ظهر وهو يردد نصا حفظه ولم يمنح دوره اي حياء . يضاف لذلك تلك الملابس المتشابهة التي كان يرتديها والتي لم تر لها مثيلا في اي زي ارتدته الشرطة وعلى مر عهود بعيدة .. صحيح ان معاون الناحية كان لا يعنى مهنته ، ولكنه كان يرتدي زيا يعرف به .. لقد كانت شخصيات زهران (فاضل عبدالقادر) و وردان (محمد تايح) ومغني الشيخ (عبدالله حسن) اكثر وقار ، ونفعا لطبيعة ادوارها من رجال السلطة الذين اتضح صبرتهم الفكرية كالتورية ومعهم الشيخ بشكل فضيع وخاطيء (في المسرحية) عندما افعال الرصاص عليهم من الفلاحه (سمر محمد) التي انتهت الشخصية بمقتل ابوها .. انطرح الجبيع على الارض الشيخ - القائم مقام ، المعاون ، وموظفان (عادل عواد ، خليل اسماعيل) وقد استطاع خليل اسماعيل ان يتسجم وفي الخلف الفضول في تمثيل دور الموظف البائس والذي يظف بأوسه بهزل نفسه حيته القاسية .. هذا الموظف نجح المؤلف في ان يبيده حيا الى انقضاء .. انطرح الجبيع وهم يرتجفون هنا .. وقبلها بمشهد يتكرر نفس الخطا عندما تدخل الفلاحة على الويعه وهي تهدد بالانتقام لابنها القتل .. المفروض ان تلعب الريمه الخوف والهلج في النفوس ، ولكن الذي حدث كان العكس فالشيخ هو المرتجف الخائف .. ابن شقيقته ؟ ابن رجلااته ؟ ابن سركته ؟ .. ان البسطة ما كان يغطه الاقطاع مع هذه المرأة هو ان يقتلها عند هجومها على الريمه ، او ان يرسل احدا ليحرق عليها كوخها او يقرر طردها من قريته ان كان يحمس شيئا من رحمة .. هذا الخطا ، او هذا الخروج على المذهب الواقعي في طرح الاشياء ؟ تدري انهم به المؤلف لم تشرك معه المخرج .. لقد احسست ان المخرج كان غائبا في اكثر من مشهد .. لم يكن ضروريا كاملا .

اما العناصر التي كانت ثقلها بالغضب ضد (الريمه) فقد نجمت في نجمة (سمر محمد) وحمد (صابر ايوب) و المفوض (غانم

محمود) .. نجمة الفلاحة المفجوعة بمقتل ابوها لم تكن منسجمة مع دورها عندما هاجمت الريمه وتخانلت بسرعة ولم تحس هجرتها فقد أدت دورا باردا حتى صراخها كان منكفئا لا حياة فيه ، ولكنها اجادت حين حادلت حمدا الذي كان ينقل لها الصلاح واخبار الريمه ويتعاطف مع مشاعرها الحزينة وقد برز صابر ايوب حقا كممثل ادي دوره بنبالة واخلاص اما العنصر الغاضب الثالث فكان المفوض الضارب الذي تجملت فيه مع نجمة وحمد مبهذات الثورة للانقضاض على الاقطاع والقتلاع جذوره واستبدالها بنظام الجمعيات الزراعية التعاونية التي رعت حقوق الفلاحين واعادت كراماتهم المسلوقة وغرمت لهم الروح الجماعية فلما تقابل فيهم الانثى الفردية ، ولكي يشعر الفلاح انه ضمن مجموعه بشرية هائله ترتبط بالارض بشكل مقدس وعميق الجذور ، وانها تستطيع اذا ما عملت وتناضت باخلاص ان تطور نفسها خلفا وتغالب عادات نحو الاحسن وان لزوع الحب والخير في الارض وتقدم لها احدث وسائل الزراعة لتضع بوطنها خطوات سريعة ومروسة نحو الازدهار كيلا يبقى هذا الوطن في قائمة الدول المتخلفة .

الانثى كانت طبيعة واوحت بجو الريمه والريف .. والديكور كان موفقا ولو كانت الريمه اكثر ابهة بمفروشاتها لرائد .. ديكورا متكامل الموسيقي التصويرية كانت عاجزة عن اداء دورها ، لم تكون جو الاحداث بالمعز ، صوت القاي كان ضعيفا ولو تهيأ للنأي صوت شجي لتكافى اللحن مع الحدث .. باقي شيء اخير .. لقد تجاوب الجمهور مع هذه المسرحية فقد حضرها وادة سنة ايام جمهور كبير .. اذا حاولنا ان نبرر كسب المسرحية لهذا الجمهور فيكون وعل ما الفن هو واقعية المسرحية وبساطتها وطرحها لموضوع هادف عانى منه شعبنا قبل الثورة (الايام السود) والان جمهورنا المسرحي مازال تنقله النقلة المسرحية التي يستطيع ان يعيش معها مسرح العبث واللامعقول والاعمال المسرحية الممعبية ، ولكننا ازاء هذا لا يجب ان نطرح مسرحنا الواقعي بمفوضية وسذاجة ...

كوميديا اوديب وأزمة النقد الموضوعي

بقلم : محمد رضا سهيل
نادي الفنون - بصرة

لنقد - كما يعرفه الفنانون خصوصاً - هي عملية تقويم وبناء -
يعمل عليها الفنان ككثير في نهود والتهوض بفنه التي مستوياته
مجرد من الإخطاء في الإمكان - وحتى ندم عنه "لعبة" يجب أن
يتوفر بين الفنان والنقاد فن كثير من التثنية - ثلة الفنان وشعوبه
البناء لموضوع - وثلة ونجده من كل ما هي ذاتي وعاطفي -
وعن هذا فالنقاد الجيد هو الذي يصلح مواكبة لأعمال الفنان
وفيها عنها -

ونظرة إلى حركات الفنية - والمسرحية بشكل خاص - نجد
أن النقد قد لعب فيها دوراً بارزاً شيئاً وإيجابياً - ومن ثغر خسر
الحركة المسرحية يتضح أن ساليب النقد أكثر من إيجابيته - وهذا
أمر مؤسف جداً -

ونادي الفنون في البصرة - أيضاً منه بضرورة النقد البناء
التفاعل مع الحركة الفنية - الخطة له إطاراً يحيط عملية التقييم
كمسلوب متصاعداً مع نمو حركتها الفنية - حيناً بعد كل عمل فني
يقدم في البصرة - وكانت آخر أمسية للنقد المأهولة بالنقاد
الثقائي مع فرقة مديرية التربية والتعليم التي قدمت مسرحية كوميديا
أوديب على قاعة التربية بالعمارة -

حضر الندوة المخرج السيد محمد وهيب وبعض السادة العاملين
في المسرحية ومعهم السيد شاكر الخطار معرق المسرحية وهي من
نسب الكاتب المصري علي سالم -

أثر الندوة السيد يتيان صالح سكرتير اللجنة الثقافية فسي
المادي وأولاه السيد عبدالصاحب ابراهيم عضو اللجنة الثقافية -

بدأ مقدم الندوة باستعراض النص واسلوب علي سالم
كنموذج من الفنتازيا (لا محدودية الزمان والمكان) - ثم انسر
النص على السبورة العربي بعد مزجته حزيران - وكان الاستعراض
يعبر عليه كثيراً من التلميح لاتهام الفرقة في سوء اختيارها
للمسرح - ومن كان الاتهام واضحاً كانت بمثابة النقد أكثر جدوى -

وبعد هذا جاء دور عبدالصاحب ابراهيم مناقشة العاملين - وكان
معملاً نقاداً أخذ يرميها بدون مهارة - بحيث لا يوجد مقولها -
وقد بذلك قد خرج عن اسلوبه في ادارة الندوة السابقة - فبعد ان
وجه اتهامه (التكي جد) إلى السيد شاكر الخطار بأنه يجهل
معنى التعريق والاعتماد - اتهم السيد جواد جندع بأن صوته عالي

وغير واضح - حسناً السيد جواد مشعل نور ارمه الانتهازي -
نيس - حدة لاثبات حقه الا بالصوت المرتفع أي ان العربية الفارغة
أكثر صجيج - اجنيه تكبه - هذا في هذا - والتهزام الحذر
للمرء الصاحب -

الفرقة لها خط واحد لا غير - اجاب فيصل حسن اننا قدمنا
أعمالاً عالية وسهلة - شعبية وفهمي - - أين الخط الواضح ؟
لا تعليق من مقدمي الندوة - المخرج محمد وهيب استعمل الاسلوب
لواقعي - انشغى - مساهمة فعالة في تخطي القصر لتسهيل وصوله
للجمهور - ولا تعليق أيضاً - الا بأعادة السؤال رغم ان الاجابة
واسعة من أول مرة -

وبعد - السيد عبد الحسين لم يثقل نصيباً والمرا من قدانسف
عبدالصاحب وذلك نتيجة لامتاع السيد أسعد بثقل كبير طيلة الندوة -
أين القوم لسياسي للمسرحية ؟ أين موقع المسرحية من
المرحلة أعمال نظريه اجنالا - أين مناقشة الجمهور للعاملون فسي
المسرحية لا المتقنين - وخيراً - أين النقد الموضوعي ؟

ندوة لفرقة مديرية التربية والتعليم المسرحية - وهمسة فسي
عن السيد عبدالصاحب ابراهيم إذا أردت القول فاطلب جافو
مفتول -

استعراض لواقع الحركة المسرحية عام ١٩٧١ في البصرة

عبدالصاحب ابراهيم

- اتوسم المسرحي لعام ٧١ كان فقيراً إلى درجة أنه يستحق
الشفقة - فالمعروض غير متكاملة مرتجلة - سريعة - النصوص
مختارة اختياراً عشوائياً - التي جانب ذلك لاحظنا ظاهرة جديدة
جديرة بالاعتناء والدراسة ألا وهي ظاهرة يوم المسرح العالمي -

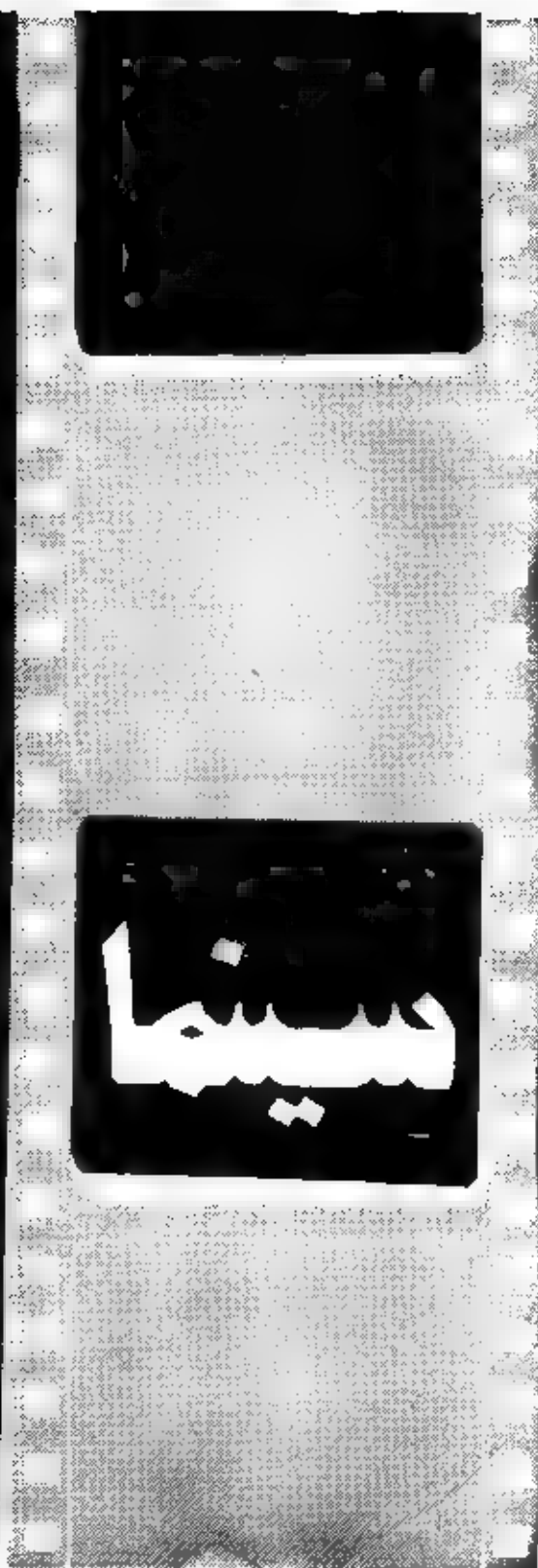
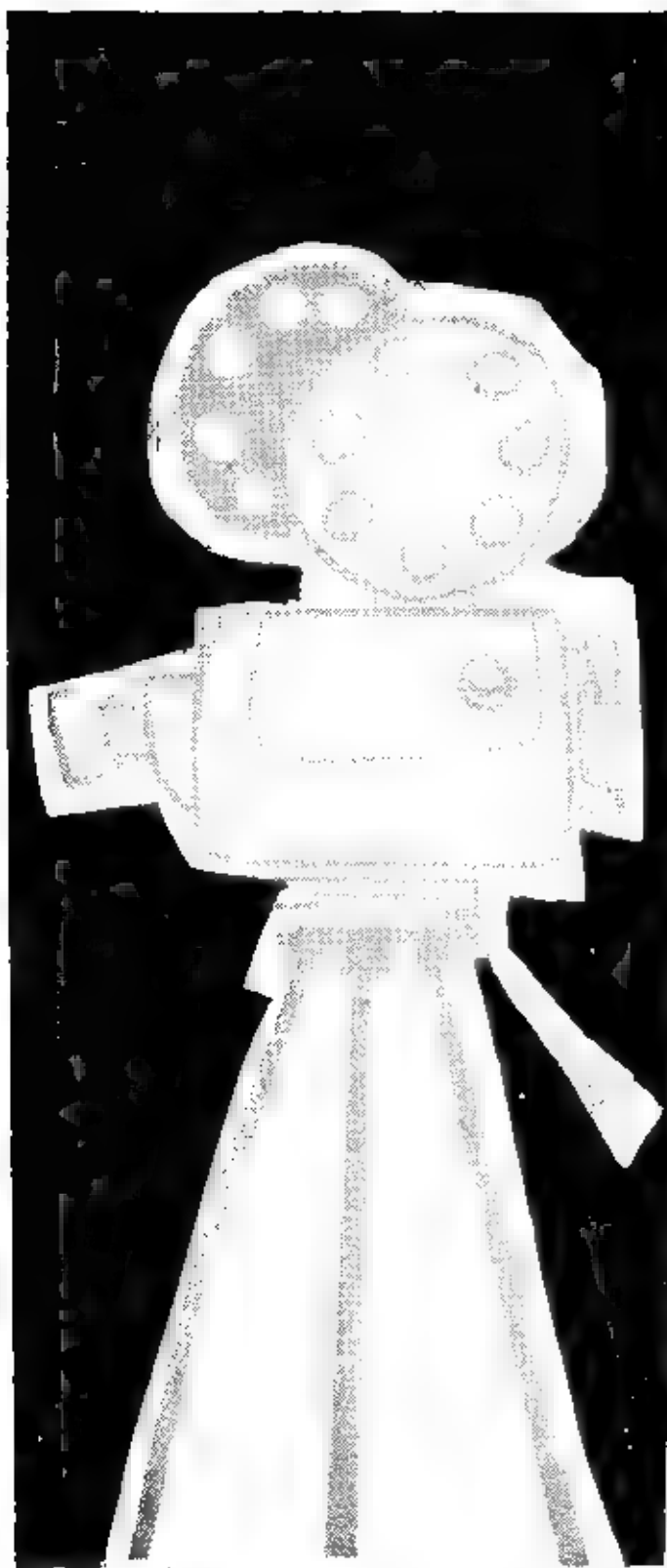
- كما يمكننا الحديث عن واقع الحركة المسرحية في البصرة
لنرسم انشغى ١٩٧١ تتناول العروض من خلال أبرز الخطوط التي
برزت من خلال واقعنا المسرحي - وفي مجال آخر نتحدث عن ظاهرة
للمسرح العالمي -

مسرحية الممثل الجهل

- تبين ان مسرحيات التلفزيون المسرحية لها تأثيرها القوي على
الفرق المسرحية البصرية لا سيما وهي تنفسي يومياً مع محطة تلفزيون
الكويت والتي تعرض باستمرار مسرحيات كويتية ومصرية يظهر

• + شمع

من الخطوط التي فرضت من واقع الحركة المسرحية (العلوية في التقديم) فرقة الفنون المسرحية . قدمت لنا مسرحية الغنية ساعي البريد . حاولت هذه الفرقة بعد مجيء عدد من الشباب الملتحق اليها أن تثير من حظ عزيز الكفاني فكانت مسرحيتها لهذا القوم (الخديشة ساعي البريد) تمكن التشويق من خلال شخص (أبو هاشم) مستهزل الغناء في الأداء المسرحي فكانت تجربة بريئة تتماز بالواقعية . . . وبهذا تمكن هذه المجموعة من أن تقدم لنا نونا جديدا . تبقى هذه المسرحية بجانب المسرحيات المرصدة تحتل منزلة مبددة .



كاميرا حسني يحدد شكله



في العراق ، حيث بدأ الاصدقاء يستقصون عن حسنا العراقي الذي ذهب لدراسة السينما وعن طبيعة المعهد .. فكان بعض الاصدقاء تجدوهم الرغبة لمذهب الى نفس المعهد . فكان لهم ذلك ، اذ ذهب العديد منهم : (جاسم اليهودي وابراهيم جلال وبزري حسون فريد)

وبعد ان اصبحت الاشهر الستة في هذا المعهد . التحقت بجامعة التي كنت قد قبلت بها عن السنة الثانية .. وفي الحقيقة لقد استفدت كثيرا من مدة بقائي في شيكاغو من التمثيل وغير ذلك ، اذ ان هذا المعهد كان بمثابة معمل فني ، وكان يحتوي على مسرح تقدم عليه العروض للناس مباشرة ، اذ كان المعهد ، يحتوي الى جانب الدراسة النظرية ، التطبيق العلمي ايضا .

وذهبت الى لوس انجلس فالتحقت هناك بجامعة . والدراسة السينمائية .. وعبر هذه الفترة كنا نعمل افلاما هنا وهناك ، قصيرة وتجريبية ، ونشاور مع بعض الجامعات المستقلة بالافلام .. وكنت متحمسا جدا لانجاز دراستي للعودة الى الوطن العزيز وللاسهام بخلق سينما جادة وجديدة ..

وحين عدت الى الوطن ، وجدت نفسي وحدي اول الامر ، لانني لم اكن معروفًا لا في المعهد ولم اكن مرتبطا بجماعة فنية .. فرحت اخذ على عاتقي خلق العمل السينمائي الذي اريد . فالتف حولي جماعة من الفنانين ، والاهم : بزري حسون فريد ، وجعفر السعدي وزوزف العاني ، وابراهيم جلال .. وقد تعاونوا على اصدار مجلة (السينما) لكي تتعرف اكثر بالجو المسرحي والسينمائي .. وانهم ان تعرف انفسنا . اولاً ، ونعرف على الوسط الفني وتجارب الآخرين ..

كان ذلك عام ١٩٥٥ .. حين اصدرنا مجلة السينما .. وكان الفنان بزري حسون فريد هو اول المتعاونين معي تعاوناً وثيقاً جداً .. وقد نشرت المجلة ، بسبب المادة ، لانني حين عدت من اميركا ، لم اكن املك شيئاً .. اذ ان نفقات دراستي هناك ، كنت اغطيها

من .. فاعن ان نصل معكم - في احديث مفتوح - الى التعرف على تجربتكم السينمائية ، او عن تجربتكم في السينما العراقية بالذات ومن خلال ذلك سنتعرف على شريحة فنية اقل ما يقال عنها انها قاسية .. رغم انها حققت نجاحات على المستوى الفني في وقتها ..

ولنبدا - دستاذ كامران ، بالبدايات .. نذا لابسد لكل فنان انجز عملاً سينمائياً او فنياً معيناً ، بداية ، قد تكون طموحة معينة او رغبة ذاتية او ان نأثر المحيط العائلي قد نأثر به ليكون فناناً بهذا الاتجاه او ذلك كيف تشكلت عندنا البداية : لاختيار العمل السينمائي بالذات ؟

- طبعاً ، مشاهدة الافلام في اول الامر تركت عندي اهتماماً خاصاً بالسينما ، وخلقنت عندي هذه الرغبة ، والافراط في العمل السينمائي كان بمثابة الجسم والامية بالنسبة لي ..

كنت في مدرسة التفتيش ، ومع زملائي ، كنا نقدم بعض المسرحيات ، ولما هذا الجسم ، مع الزمن ، حتى تم تأسيس ستوديو بغداد ، فكانوا قد طلبوا ممثلين وممثلات ، وتقدمت بطلبي للعمل ، وكانوا يعملون لقليل وعليا وعصام .. (كانوا في مرحلة التفتيش لهذا الفيلم) .. وهناك ، از - مواجهتي لهذه التجربة حسست ان السينما تحتاج الى دراسة ولا تأتي اعتباطاً ، فكنيت الى بعض المدارس ، في الخارج .. حتى علمت بان هناك جامعة في كاليفورنيا بدأت تدخل السينما ضمن موضوعات الدرس .. وفي ذلك الوقت كنت اوشك على التخرج ، فاقنعت والدي بانوافقة على دراستي .. وكانت تواجهني صعوبة معينة هي عدم توافر المال اللازم لدراستي .. بل المبلغ الذي يوصلني الى هناك فقط ، على اساس ان اعمل هناك لاسد نفقات دراستي وحالما وصلني الاجوبة بالقبول ، وبعد تخرجي من الثانوية ، سافرت مباشرة ، الى شيكاغو ، لادرس التمثيل في اول الامر ، ولتقوية لغتي .. واصبحت قرابة الستة اشهر في معهد شيكاغو للتمثيل والذي كانت مبادرتي بداية التعرف على هذا المعهد

تجربته السينمائية

محاورة اجراها
معهد الجزيرة

الرحمن بهجت والمدينة من الاخوان تعاونوا معي . في الحقيقة ، وكانوا جد مشجعين لنا ، خاصة في اول الامر . وطبعي لم تكن تملك ديكورات ، ولا الادوات والمكان الفني . .. فاعتمدت على امكانيات الواقع ، وفي الحقيقة ، لم يكن ذلك ليرعبني في ان اخرج الفيلم على نمط واقعي ، من خلال منهج او اسلوب ، كلا .. اذ لم اكن انذاك قد تضح اسلوب (وكنت حينئذ) ولم اكن املك ، انذاك ، اسلوبا او نظرية . في العمل السينمائي .. لكن الحاجة هي التي جعلتنا نصور في لشوارع ، لاننا لم تكن تمتلك النقود الكافية للتصوير في الاستوديوهات وبناء الديكورات ، ولهذا جاء الفيلم واقعي . وصار لنا اسلوبنا والحقيقة اننا لم تكن تملك اي شيء .. لا اسلوب ولا نظرية ، وكلنا كنا مبتدئين . ونجرب (كمن يتم بصلي برأس الجمهور) ! . ومسح ذلك (قرعنا البصل زين) !

والقصد من كلامي هذا اننا اشتغلنا بكل اخلاص وبكل نزاهة ، وكلنا نتمتع كثيرا ، وكان غرضنا ان ننشج فيلما مشرقا ..

والمادة ، كانت تأتي بالدرجة الثانية من اهتمامنا ، في البدء .. وطبعي ان الهادي يهتم - اول مرة - بالمشورة ، ويهتم بمعرفته للناس ، ثم حين يحترف العمل الفني ينظر الى النقود كوسيلة للعيش عن طريق السينما ..

س - مجلة (السينما) ثم (فنون) ساهمت مساهمة كبيرة ، في حينه ، لخلق وعي فني ، وقد شارك في تحريرها كتاب جيلون ذوو اختصاصات ، وهي - بالتالي - قد خلقت كتابها وقراءها الذين تطوروا مع الزمن ، وكانت وثيقة فنية جيدة لمراجعة واقع الحركة الفنية - انذاك - ..

وطبعي كل مجلة حين تتشمر ، العامل المادي قد يكون السبب الاول في تعثرها .. هل كانت هناك صعوبات اخرى تواجهكم الى جانب المال ، في اخراج واصدار المجلة ومعها تلك الصعوبات ؟

● - طبعاً .. المادة كانت من أبرز الاسباب ، اذ كنا نجتمع من بيننا نقفات اصدار المجلة ، بعد ان تبلورت عندنا فكرتنا (اذ كنا في البدء هواة ، كما قلت لك ..) واصبح لنا هدف احسن .. ففي البدء صدرت مجلة (السينما) بدون هدف ، وغرضها الاساسي كسان التعريف ، والخدمة ، وبعد تبلورها صارت مجلة (الفنون) ، واصبحت احسن وهدفها اوضح ، وتصدرت عدة مرات لاسباب عدة ، احيانا بسبب اختلاف رأي الاخوان العاملين بها .. وكنت احاول ان لا يكون لهما خط سياسي معين ، وكنت اريد لها ان تكون فنية ، ولا مانع ان تنشر فيها ازاء سياسية متبناة ، ولكني لم اريد لها ان تتبنى سياسيا واحدا ، فقط .. وكان هذا هو اهم الخلافات بين الجماعة العاملة في المجلة .. ثم بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ، اغلقت الجهات

نتيجة اشتغالي . وكنت بالكاد احصل على ما يسد الحاجة واجور العراسة .. الخ -

بعد اصدار المجلة ، كان يودى ان اعمل فيلما عن (المعلم العراقي) وكفاحه في هذا المجتمع .. لان المعلم هو الشخص البادي في نمو اي بلد - وخصوصا مثل بلدنا الذي هو بلد نامي ويحتاج الكثير من التوعية. فكنت ابحت عن قصة ، فجاءني جعفر السعدي والخرنسي بوجود قصة باسم (سعيد افندي) تقع بازيج او خمس صفحات كتبها ادمون صبري ، فقرأت القصة ، وقد اعجبتني الفكرة جدا ، ومع نفسي قلت انه يمكن تطوير هذه الفكرة ، وفي ذات الوقت كنت اشاهد مسرحية - واطنها (ست دراهم) ، وكانت تقدم في كلية الطب انذاك ، فتبادر الى ذهني ، رأسا ، بأن المعلم الذي ابحت عنه ، ينطبق على شخصية يوسف العاني - لكنني لم افاتح العاني - لاني لم اكن قد تعرفت عليه جيدا ، وحين عرضوني به (والفضل هنا لاراهيم جلال) ، وطرحتم عليه الفكرة لكنني لم اخبره برغبتي في ان يمثل بهذا الفيلم ، بل طلبت منه ان يقرأ القصة ويعطيني رأيه بها .. وطبعاً حين قرأ القصة ، لم ينظر لها بنفس منظاري ، اذ انما نظرت لها بأبعاد سينمائية .. وطلبت منه ، بعد ذلك ان يكتب لي حوارها ، وان - يمثل في الفيلم ، فوافق ، وبذل جهنم طبعاً ، وجادا ، وبدأ يكتب ..

وفي نفس الوقت هناك شخص اسمه عبد الكريم هادي خريج معهد الفنون وهو الان مدير الحركة العراقية العربية - كما اظن - لتوزيع واستيراد الافلام .. وهي حكومية .. فمشجعتني كثيرا وجمع اخبرني معه لتدويل الفيلم ، او المشاركة بالانتاج .. وقد كان والدي يمتلك بيتا فرهنه بعوالي التي ديتار . وهكذا دبرنا بعض المال ، وكونا راسمالا ، وكانت القصة موجودة ، وكنت لهما السيناريو ، واردنا ان يشارك في الفيلم اكبر عدد من العناصر الفنية الجيدة فاخترنا : يوسف العاني وزينب وعبد الواحد طه وجعفر السعدي ، وحتى اراهيم جلال وسامي عبد الحميد ، كلهم تعاونوا معنا ، كذلك عبد



الجديد .. وقد نصحتني العديد من الاصدقاء من المهتمين وموزعي الافلام بأنني من الضروري ان احقق فيلم النجوم الذي يشارك فيه فنانون لهم اسماؤهم التجارية والفنية .. قلت : كلا .. انني سأبدأ ، كما فعلت في العراق ، ابدأ من الفنانين الذين يمتلكون الاصالة ، .. فجمعت فنانين حاولت ان تتوفر بهم هذه المواصفات .. وكانت القصة ذات افق اوسع ، بحيث تنجح في جميع البيئات العربية ، لكن النتيجة انني ضيعت (الخيوط والمصغور)، فلم اوفق في ترضية الذوق العربي ، ولا لبنان .. وفي الحقيقة ، لو كنت قد اتجهت اتجاها واحدا ، وواضحا ، لا يمكن للفيلم ان ينجح .. اي انني لو تعمقت في اخراج وانتاج الفيلم الذي يتكسب صميمية هذا البلد او ذاك ، لنجحت بالتأكيد .. وهذا خطائي ، ويجوز انه خطأ الممثلين شاركوا معي في العمل ، وانا اضع اللوم الاكثر على نفسي . لانني اخترت الناس الذين عملوا معي .

● - وفكرة القصة ٩

- القصة عن اثنين من الشباب اعتبرا ، المجتمع الذي عاشا فيه - هو مجتمع لئو ، مجتمع تجريبي ، حاولا فيه تجريب احوالهم انفسياتهم وامزجتهم الخاصة ، ويطبقان هذه التجربة على بعض شرائح المجتمع ، وان كانا يسمنان الى ايدها الناس في هذه المحاولة .. وكما ترى ان افق الفيلم واسع جدا ، إذ لا يمكن عمل مثل هذا الفيلم الا في فرنسا ، مثلاً ، او امريكا ، او في مجتمع متطور .. يتكسب فيه العلاقات الانسانية شكلاً آخر .. ولهذا فشلت في تطبيقه في لبنان .. لذا فقد خرج الفيلم (مهمل) وضعيفاً - من حيث المحتوى - اما من الناحية التقنية فقد كان الفيلم قويا ومميزاً حتى في التمثيل لذا أخفقت في ابراز الفكرة .. وقد ساعد الجماعة الذين عملوا معي في تحطيم هذه الفكرة ، لان الحوار كتبه احد اللبنانيين - كيفما اتفق - فاهملته ، واشتغلت الفيلم دون ان اعتمد على هذا الحوار ..

وكان ، (رضاً الشاطي) عنصراً ساعدني في هذا الفيلم فقد اعطيناه دوراً ، كي نحقق لمسة عراقية بالفيلم ، وهذا خطأ آخر ، إذ لا بد ان يتميز الفيلم بالارض التي انتج عليها ، .. واني اعتقد بان الافلام المشتركة لم تحقق نجاحها المطلوب ، .. لذا قررت - حتى لو عملت فيلماً مشتركاً اقوم به في بلدي - فاني سأختار الممثل السني من الضروري ان يتقصد صفات وعلامات الشخصية العراقية : بحيث يكون عراقياً ، ولا يظهر وكأنه غريب على الفيلم او بيئته .. كل الذين ساستعين بهم من غير العراقيين ، فقط ، ذوي الاسماء الفنية المعروفة لانجاح الفيلم ، ولكن بالضرورة ، كما قلت ، يجب ان يشجع مع دوره حتى يبدو وكأنه عراقي ، تماماً ..

س - بالنسبة الى الطموحات الفنية .. فانت الآن لست مع اتجاه الافلام المشتركة ، فاذ اتبعت لسلك فرصة لتقديم عمل سينمي للعراق ، فما هي صورة

المتخصصة في زمن عبد الكريم قاسم ، المجلة لتعريفها في بعض الاحيان ، وقد اوجدت هذه الجهات اسباباً لغلقها .. واعتقد ان الذين اغلقوا المجلة هم من نفس العناصر التي عملت وكتبت فيها .. وهؤلاء لم تكن المجلة تنبشني مع رغباتهم .. اذ كنت في الواقع عنيدا في هذه المسألة وارتدت ان تكون المجلة حيادية ، خاصة وانها تخدم الفن ، دون ان تخلو من سياسة .. فالسياسة ، شيء ضروري في نظري ، تدخل في حياتنا ، وفي كل موضوعاتنا ، لكنني لم ارد ان تكون (السياسة) هدف المجلة الاساسي ، بل (الفن) .. وهكذا ، ساعد بعضهم على توقفها فتوقفت !

س - لقد مشيت في لبنان فترة طويلة ، وهناك ساهمت باخراج وانتاج عمل سينمي شارك معك فيه المونتير صاحب حداد .. اهل يمكن ان تعطينا فكرة عن

الفيلم : (غرفة رقم ٧) ٩

● - كان الفيلم تجربة فاشلة ، بالنسبة لي ، لاننا كنا غرباء على جو لبنان ، وكانت تسود الوسط الفني موجة فوضوية ، انذاك ، لانتاج افلام متفاوتة ، ومتنوعة .. وكنت ضحية هذه الفوضى في قلبي (غرفة رقم ٧) .. لقد تعاون معي عدد من الفنانين اللبنانيين الذين حاولت ، عبرهم ، تطبيق نفس المنهج الذي طبقته في العراق ، اي التعاون مع فنانين غير محترفين ، اي فنانين ليسوا تقليديين ، اي ليسوا من طينة الوسط اللبناني المرتق .. وحاولت التعاون مع فنانين شسباب ، لكنني فشلت ..

فالقصة التي اخترتها حاولت الا تكون موجهة فقط لجمهور لبنان ، بينما حين اخترنا قصة فيلم (مسعود اخندي) كان تفكيرنا يتجه الى المجتمع العراقي وحده ، ومن هنا كانت القصة عراقية وذات شمول انساني .. ولم اكن افكر بعمل ، انذاك ، اخرج به من النطاق المحلي ، وحين مكنت في لبنان تصورت ان تلك المرحلة انتهت ، ولا بد ان نخطب بلدنا ومجتمعات اكبر ، في فيلمنا

الفيلم والعملية الاناجية في ذهنك والتي تطمح الي تحقيقها

- لو اتاحت لي فرصة تكوين عمل فني جديد في الوقت الحاضر ، فستفيد من الاعمال التي قمت بها سابقا اذ اعتبرها بداية تجربة .. وبعد ممارستي وقرائي ومشاهداتي الافلام العالمية ، ارى ان انجح انواع الافلام التي ارجح في اخراجها وانتاجها لبلد متطور ، ويجب ان يكون البلد متطورا ان اجلا او عاجلا ، هي الافلام الوجدانية ، هي نظري ، هي اصعب وارقي ، انواع العمل الفني ، وحين اقول الوجدانية او العاطفية ، فهي تعتمد محور الامارة والرجل .. فمعالجة العلاقة الانسانية في الحب ، جد صعبة .. وانا اتحدث من يستطيع نجاح مثل هذا العمل ، مسرحيا او سينمائيا .. او انه (نجح) في ذلك .. وحتى الافلام المصرية ، هي ليست افلاما غرامية او وجدانية بالمعنى الصحيح ، انها معالجات مبتذلة لموضوعات الحب والجنس .. وهي ليست صورة الافلام التي تطمح لها ، كلافلام العالمية ، وبالذات كفيلم كلود ليلوش (رجل وامرأة) مثلا ..

فالحب ، والعاطفة ، موجودة منذ الخليقة ، ولكن المعالجات تنوع ، ويمكن ان تحقق غناها على الملأ ، لذا اتمنى ان انتج واخرج فيلما وجدانيا بهذا الاق .. واضع في حسابي انه من الصعب عمل هكذا فيلم في بلدي ، في الوقت الحاضر ، لانه ستقف الكثير من المحاوز امام هذا العمل ، منها ان البعض سيقول ان ثقافتنا الاجتماعية لا تساعد على انتاج مثل هذا الفيلم . واتساءل : لماذا ؟ .. اليس لدينا عاطفتنا وحين ؟ اقول : موجودة .. وربما اعنف واكثر من اي بلد آخر ، غربا ، اعمد الى تصوير الحياة ، بشكل غني ، مسن الآخرين - ففي الافلام الاخرى يتم التقبيل من الفم .. كتقليد ، عندنا ، يلجأ العاشق الى تقييد الشفاهات - مثلا - وهذا يعطي عمقا للعاطفة العرائية في الحب ، امل ان اعمل فيلما يصور عواطفنا ويجسدها بنجاح ، بحيث يكون مؤثرا جدا ..

وانا لا ادعو الى الاباحية او التعري في مسلسل هذه الفكرة ، ولكن يجوز ان اعتمد على لقطات تظهر مفاتيح المرأة ، ولكن ليس بشكل مبتذل

ان تجسيد مفاتيح الجسد ، اصبح عملا اعتياديا في السينما الحديثة ، بل ان بعض الافلام تعالج العري كموضوع .. ولكنك لا تهجس بالشهوة الحيوانية اذ ذلك ، بل بالنمو الانساني ، وبان موضوعات الجنس والحب والمواطف ، أصبحت علما .. وضرورة .. لان تصوير الطبيعة الانسانية مهمة من مهمات الفنان والمصور .. فالعالم المنحصر ينظر الى هذه الامور نظرة (مفتوحة) جدا .. اما نحن ، فحتى الرقابة عندنا ، تلجأ باللقطات الخفيفة ، وتعيد مشاهدة اللقطة اكثر من مرة ، لكنها تحجبها عن المشاهدين .. لماذا ؟ .. اذا كانت

هذه المصادرة طبيعة انسانية ، فلماذا لا يمارس الجميع هذه الطبيعة ، بشكل مهذب وغير مبتذل انما لو اصبحنا واقعيين واستطعنا القضاء على اردواجينتنا ، لتطور مسرحنا والسينما وكافة الفنون عندنا بشكل متطور ، ومتميز . فالكثير مسرحياتنا وافلامنا السينمائية تعتمد الجسائب الانتقادي ، صحيح ان هذا الجانب هام في تطوينا علاقتنا وتنقيتها ، ولكن الانتقاد ليس كل شيء .. وليس من مهمة الفيلم ان يكون انتقاديا بحتا ، فهذا يدخل في عملية استجداء النصفين .. فالشعائر ، والافلام السياسية ، او الحربية ، سهلة جدا ، ولكن اعطني فيلما استطاع ان يصل بالمواطف الانسانية الى ذروة التأثير والانفعال ، اصفي لك من الاعماق ..

طبيعي ان الجمهور البسيط يحيد الموضوعات الانتقادية والسياسية .. فيلما (سعيد افندي) حقق نجاحا كبيرا ، لكن نجاحه الاساسي اعتمد على اصرتي :

1- اولاً العاطفة : عاطفة الحب الموجودة بين الطفل الصغير والخرساء .. والحب هذا جذب الكثير من المشاهدين فتعاطفوا مع هذا الحب ، وانفعلوا حد البكاء ..

2- وثانياً : السياسة : حيث خربنا على وتر حساس من خلال الانتقاد والتلميح ، والجمهور صفق كثيرا لذلك ..

3- فحين نعتقد ان كل الناس شاهدوا الفيلم ، وانفعلوا بصورة خاصة ، انسجمت مع الفيلم لانه جسده عنصر للاطفال وعواطفهم ومشاعرهم الانسانية ، والشباب لم يتأثروا بهذا الجانب ، لكنهم تأثروا بالجانب السياسي في الفيلم .. وهكذا ..

● - وهل كتبت قصة فيليك الجديد ؟

- نعم .. القصة مكتوبة ، ولكن السيناريو لم يكتب بعد لان .. عن معالجة انسانية تتجاوز الطبقات ، حسب ينمو بين ابن وسيم لعائلة كبيرة ونسرية ، واشتدت تذكر قصور الكرامة ، سابقا ، وبجانبها ثمة كوخ او كبرى ، داما ابناء وبنات الاكواخ يخدمون عند ذوي القصور ، او يعملون في البستنة عندهم .. فمثلا هناك فتاة من الجنوب عمرها ١٤ - ١٥ سنة ، وهناك ابن اشرى ، ابن الباشا ، الذي هو لما يزل بعد في مقبيل المعدي (١٧ سنة) .. وهذه الفتاة الغروية ، فقيرة وبتيمة .. اما وحدها معها .. وهي تعمل كاذبة كاذبة في غسل الملابس ، او خدمة البيوت .. وتبقى البيت وحدها تنطلق الى القصر ، وتطمح ان ترى الشاب اشرى ، العبد .. وتتمنى ان تكون خادمة له طوال حياتها .. وهي ينظر لها من على ، الى ملابسها الممزقة وهي خافية .. تنقل الماء من (البوري) ، وينظر لها من الناحية الجنسية لكن هذه النظرة مع مرور الايام تتطور الى حب ، وفي حب فطيع ، لدرجة ان سلوكه يتهدد ازاء عاطفته ، فتجذب نفسها ، يزورها ويجلب لها الطعام والملابس ، وتنعى علاقة حب بينهما .. هي تجهل مشاعرها بالضبط لانها لم تمارس تجربة وبلدية ولم تعرف الغرام ..

حياتها .. لذا ترتبط مشاعرها بشيء من العبادة والتفكير . والفطرية .. وهو يحاول - عبر حبه لها - ان يرفعها من مستواها . لكن لا يمكن ، لان الفسوق الطبيعية تظل عميقة بينهما ..

ونتيجة ان بداية نظارته لها كانت جنسية ، لكنها تحولت الى حب .. يقف الابد - كالعبادة - في طريق هذه العلاقة التي تظل نقية ومنهية .

ولنحس . هنا . استطاعنا تصوير شرعية اجتماعية ، عبر حياتها اليومية . وفي نفس الوقت استطاعنا تصوير العلاقة الوجدانية ، اي استطاعنا ارضاء رغبة الفصاة السيمائية ، من ناحية موضوعها : الحب ..

واعتقد ان فتاة الاربعة عشر عاما ، والتي تجهل صورة الحب الحقيقي . بل تشعر به فقط ، ستحقق ، عبر الفيلم ، نجاحا . مهما .. بحيث تدفع هذا الثري الشاب ، عبر عاطفته وحبه لها . ان يقلم حتى اظافر قلبها بنفسه !

مثل هذه القصة ، اذا اخرجت كفيلم ، اعتمدت فيه موضوع والكنيك ، وربما ، يتصور البعض اننا نتجاوز حدود تجربتنا ، اي ربما نذهب بما لا نريد .. كتمني الخلاعة او غير ذلك . بينما ارى ان الفيلم سيكون لائقا . وان الجمهور يحب ان يرى ويشاهد مثل هذه الافلام -

س - ولكن عندي ملاحظة حول المعالجة لهذه القصة (بالنسبة لهذا النوع الطيفي) فهل تعتقد ان كل الاغنياء الترفين يستطيعون النزول الى مستوى (الفقر) . ويخلقون الانسجام الوجداني بينهم وبين الطبقات المسعولة ، ام ان الطبيعة الاستقلالية التي تغلب عليهم عادة ستحرقهم بانفعالها ؟

- بلا شك ان كل انسان بطبعه هو انسان طيب ، والمجتمع هو الذي يخلق عنده الاشياء الصحيحة وغير الصحيحة . ولهذا اردت ان اقول ان الحب هو الذي يجعل الانسان ، انسانا متساميا .. ومهما يكن هذا الانسان قاس ، وشرسا ، فانه يلين حين تدخل حياته امرأة التي تعرف كيف تبدل طباع هذا الرجل ، وتحوله الى انسان بمعنى الكلمة .. فالحب هو الاساس في مجتمعنا ، ومع الاسف لا تحب .. في هذا المجتمع ، اعني ان حبنا جارف . وفي نفس الوقت بعد فترة وجيزة سرعان ما ينحول الى البؤس .. والى الكراهية .

س - اي اننا نحس بتطرف وتكره بتطرف ؟!

- اجل .. نحن نحتاج الى حب اكبر من حجم هذا الاندفاع .. نمة اغنية بالانكليزي تقول :

لا يوجد حب كاف ، يشبعنا ..

ولهذا نحن نحتاج الى مثل هذا الحب ، ومن الضروري ان نمر منه بأعمالنا الادبية او الفنية .. قد يكون حديثي هذا غريبا بعض الشيء .. لكنها الحقيقة .. وبدون شك ان حب الانسان لانيه الانسان ، لطيف جدا ولكن حب الرجل الى المرأة والمرأة الى الرجل ،

مسألة ضرورية جدا .. ولحد الان ، وحتى الذين تزوجوا - في الغالب - يتعاملون مع الفتاة التي اعجبهم في البدء ، ثم تزوجوها ، تعاملها حارا .. (ربما يضرب مية جيله ، ويقتل مية نفس) كما تقول .. من اجلها .. (ما بعد مضي ستة اشهر ، او سنة .. وحين يزرق بطفل او اكثر ، نراه ، شيئا قسريا يعود الى السهر خارج البيت ..

س - ان موضوع العاطفة الانسانية « عندنا » متطرفة ، فنحن اما نحس بعنف ، او نكره بعنف ، كما قلت لك .. ولكن هذا لا يعني نفي وجود عوامل مبعيدة ، وعلاقات زوج ، او حب متكاملة ..

.. هنا .. مع احترامي للمزوجين يمكن ان اقول ان ثمانين بالمئة منهم غير سعداء لكنهم يحسبون دور الزوج والاب لا اكثر ولا اقل .. ويمارسون اعمالهم اليومية في البيت وخارجه باعتبارية وروتين قاتل .. ولكن هناك اناس آخرون ، على العكس ، يستمر الحب عندهم على نحوه وتوجهه اكثر من عشرين عاما ، ويأتي الابناء وينشأون على هذا الحب ، اذن فالتأثير لها دخل كبير في توصيل الفهم الصحيح او الخاطي للحب ، كعلاقة انسانية عند الانفراد .. والمجتمع .. لذا علينا ان نتعلم الحب .. او نتعلم كيف يجب ان نحس ..

س - في السينما الجديدة ، - وحتى في السينما التقليدية في السابق - يتجلى موضوع الحب ، كموضوع انساني وعاطفي .. وفي المسرح ، منذ المسرح الاغريقي ولحد الان ، تقبل تناولات موضوع الحب متعددة وثرية .. اذ ان موضوع الحب ظل موضوعا دائما ومتطورا وجديدا على السواء ، لماذا ؟ .. لان الحب عاطفة اولية .. لان الافلام التي تعالج الوجدان عبر العلاقات اليومية ، مثل فيلم كيلوش (رجل وامرأة) او الافلام الفرنسية والدانماركية وغيرها ، والافلام السويدية بشكل خاص ، تعرض الجنس كموضوع انساني ، فهناك افلام الممثلون فيها عراة تماما .. اما عندنا ..

فمجتمعنا يحتاج الى تطوير الحب ، للدرجة الفهم الانساني ، فالمعالجة اذا اكتسبت في السينما هذا البعد ، فيالتأكيد ينجح الفيلم كمضمون على الاقل ، ولا تصور ان اي فيلم يصور بعيدا عن السياسة او عن ظروف المجتمع البشري ، لاننا ابتداء هذه الظروف مجتمعة ، فحين تحب (هذه) الفتاة ، (ذاك) الفتى ، فتعجب بالظروف القسرية دورها في تفرقة العشاق او محاصرتهم ، او دفعهم الى الاختناق في عوالم المجتمع القديمة ، ان هذه الحالة ، لها علاقة في طبيعة وتركيب بنية المجتمع والعلاقات الاناجية والاجتماعية السائدة .. فحتى في المجتمعات المتطورة ثمة مشاكل عند العشاق .. وعند المحبين ، تختلف درجتها وحدتها في المجتمعات الاشتراكية ، عنها في المجتمعات الاوربية

الرسالة المتطورة ، وعنها في البلدان المتخلفة ..

— الحب لا يكون جيلا ولطيفا ، اذا لم تكن هناك مشاكل معينة ، طبعا المشاكل هي التي تكون هذا الحب وتفتنه .. فاعلام مشكلة يقف الانسان في امتحان الحب .. فالحب يدفع الى التضحية وتكرار الذات والسمو .. والقصر الرومانسية منبهة بهذه الحالات ولظواهرات ..

س — هل شاهدت فيلم (قصة حب) مؤلفها اريك سيغال؟

— مع الاسف لم اشاهده ، اذا لم تنجح لي الفرصة في بيروت لمشاهدته بسبب مشاكل أخذ ، مثلا (رجل وامرأة) .. المعالجات تختلف عن (قصة حب) ، ولكن يظل الحب موضوعا انسانيا يقني السينما ويثيرها ..

— (قصة حب) فيها عودة للرومانسية ، ومع الروح الواقعية التي يطرحها الفيلم بين الطبقات ، والعودة — في النهاية — الى البكاء في احضان الاب اللورد .. ومع ذلك فهي قصة ناعمة وبسيطة في ايقاعها وفي تركيبها .. وحتى التكنيك الذي استعمل بالفلم ، كان واقعيًا ، وبسيطًا ..

— المجتمع لا يخلو من هذه المعالجات .. ونحن في البلدان انامية ، نحس بمشاكل اعظم في هذا الصدد ، اذا لم تنجح الحرية بعد للشباب ان يخرج مع حبيبته بشكل طبيعي ، ومتى ما وصنا الى هذه الحالة ، نعتبر مجتمعنا قد تطور حضاريا ونحن يساير الرجل المرأة ، تنهض اخلاقيته ، وبالتالي يزول هذا النطرف في علاقتهما .. من جميع النواحي ، بحيث نخلق الاستقرار داخل انفسنا ، نخلق في داخل الاسرة والمجتمع ..

س — كمشروع .. لخلق وحدة انتاجية للسينما في العراق ، بما يعمل من اتفاق مادية وتكنيكية لوج اتبعت لك الفرصة للعمل في العراق ، هل تعتقد انه من الاحسن الاستفادة من الموجودين في مصلحة السينما والمسرح ؟ او انك تختار وحدة انتاجية بعيدة عن التشكيلات الادارية ؟ اعني ، سهولة العمل الفني السينمائي من خلال المخيم السينمائي ، كيف تنظر لها ؟

— انا .. لا مانع عندي من اختيار اي شخص مناسب للعمل السينمائي ، المهم ان يتميز بأخلاقية سينمائية ؛ فالسينمائيون — عموما — (وفي الخارج خاصة ، وبوجه اخص الممثلين) لا يتميزون بضوابط اخلاقية سينمائية عالية .. الاخلاق السينمائية ، في التقيد بوقت العمل ، والاخلاص ، وطاعة المخرج ، والابتعاد عن الانانية والجدل اللامعدي والتفاني ، واحترام الزميلات العاملات معه في الفيلم ؛ .. وانا ، في الواقع ، وبدون مبالغة اقول ان الجماعة الذين اشتغلت معهم فيلم (سعيد اخندي) مثلا ، كانوا من اخلاق الناس وطيبهم ، لانهم كانوا اكثرهم من محترفي التمثيل ، صحيح انهم لم يشتغلوا في السينما سابقا .. مثلا : جعفر السعدي ، ابراهيم جلال ، حاجر

ناجي الراوي ، يوسف العاني ، زينب وغيرهم .. كانوا مثال الاخلاق السينمائية والاجتماعية الطيبة .. ولذا افضل العمل مع اناس غير موظفين ، فالموظف — بحكم روتينية عمله — يعمل وهو ينظر الى ساعة معصمه .. في حين السينما اليوم غير مجددة الوقت ، فيمكن ان تعمل في هذا اليوم اربع وعشرين ساعة ، وفي اليوم التالي اربع ساعات فقط ، او ايك ربما توامل الليل بالنهار لاكثر من يوم .. ففي السينما اسقاط للروتين ، والموظف روتيني بطبيعته .. ، فالسينما متحررة ، ولهذا فانا ضد توظيف الفنان ، فالفنان يجب ان يكتفى ويملك حسب عمله ، وبمقدار هذا العمل .. فالفنان حين يتحول الى موظف ، يصبح خاملا .. والاعمال الفنية ، اشي زرها الان ، لا تشبع .. ولهذا افضل لعمل مع اكثر الناس من غير المتعلمين الى وظائف ادارية ..

س — حسنا .. لخلق صناعة سينمائية في العراق ، ما هي مقترحاتكم .. بهذا الصدد ؟

— هناك عدة عوامل ومقترحات ، والذي اعتقده ان تشجيع هذه الصناعة يعتمد اساسا على توفير المال ، والدعم المادي ، ان المال له دخل كبير في تشجيع هذه الصناعة فالسينما تحتاج الى رصود واسماك ضخمة ، وتوفير المال ، لا يتم لمشروع فقط ، بل للفنان نفسه ، الذي يعتمد على عمله الفني ، اذ يجب تقديره بحيث يتحقق له لاكتفاء عبر عمله الفني ، ي عبر المردود المالي لعمله الفني .. وقد اقترحت ، واقترح تكوين طريقة خنسيق المنتجين ، فهناك مجاميع طيبة ومعروفة بسمعتها ، وهذه المجاميع هي ذات شقين : افراد ، وازرق فنية وان كانت تعمل بالمرح ، لكن التعاون مع بعض الفنانين داخل هذه الفرق سيحقق نتائج باهرة ..

فاذا كانت مصلحة السينما والمسرح هي المرجع ، فبعض الناس لا يهتمون بكفاءة كل العاملين في هذه المصلحة بسبب وظيفتهم ، ولكنهم ليسوا من اولئك العاملين بالسينما ، او من ذوي الخبرة الطويلة بهذا المجال .. فالعاملون في المصلحة لم يصلوا لحد الان لدرجة الاحتراف بمعناه الصحيح ، وخاصة هناك من المخرجين من هم خارج الوظيفة — على قلنتهم — لكنهم يشكلون — لو تجمعوا في خلق انتاجي او تجميع انتاجي — دعامة اساسية لعمل سينمائي ناجح ..

فلو وضعت خطة لانتاج خمسة افلام بالنسبة ، فكل فرقة او جماعة تقدم القصة التي تريد انتاجها ، مثلا انا كأميران حسني ، او ابراهيم جلال او يوسف العاني ، كلنا عندنا مجاميع يمكن التعاون معها ، او جعفر السعدي او العبودي او جعفر علي ، وكلهم يمتلكون القابلية للعمل لانتاج سينمائي نظيف ، وكلهم يتمتعون اتفاقا عمل سينمائي ، ونحن بنخبون الناس المطلوبين لهذا العمل ، بحريتهم .. وبالتعاون مع الكوئون في المصلحة ، ومع الادباء والمثنيين ، بحيث يتم التوصل الى احسن

النتائج ، بعيدا عن الجسد والغيرة . ووفق الشروط
المصلحة لاختيار القصة التي تتوزع فيها صلاحية العمل
السينمائي . .

هنا ، تدخل مصلحة كطرف مهم . إذ توفر الفهم
للخام والجهزة والمكانات الإنتاج . ولا تستلزم اختيار
الإنتاج من الخبيرين ، وترك لهم حرية العمل
والصرف . . وتوزع نسب الأرباح في المستقبل على
العاملين ، مع تسديد الكلفة - بدون فوائد - للمصلحة . .
(أي أن مصلحة المصلحة إنتاجيا ، تكون بمثابة الممول ،
ورس المال يعتبر بمثابة سلفة للمجموعة الانتاجية) . . .

الحق يحقق ماقيم النجاح ، سوف تعاد المبالغ إلى
المصلحة . وإذا خسر بعض الشيء فلا بأس أن يخسر
المصلحة ألف دينار أو أكثر بفهم واحد من مجموعة
خمسئة انلام أخرى . وفي خطة مدروسة وبدعم من
المصلحة .

- مصلحة السينمائي والمخرج كجهة رسمية تمتلك القدرة
على التمويل ، وهي تستطيع أن تكون الجهة الانتاجية
الرسمية (أي المنتج) ، والذي اعتقده أن المصلحة لا
توافق على الإنتاج نفردى باسمها . . اعني انها
سديم في الإنتاج ، أو تشتري السيناريو . وتفعل
هذا بعتان أو غيره صلاحية الاشراف على العمل . .
ما ن تدخل « شريكا » في الإنتاج ، فلا اظن أن هذه
لامكانية متوفرة أو ضمن خطة المصلحة .

- لماذا . . لا يوجد مثل هذا القانون في العالم . . فمجلس
الادارة ، عليه ان يقرر ولكن ، ليكن هناك بعض
تخسرات في العمل كأن تنكسر إحدى الكاميرات وهمل
يمكن أن تعطي عملا ناجحا بدون خسائر ولو جزئية
إننا نرى أن المصلحة يجب أن تشجع كل الكفاءات وتدعمها
ماليا ، وهذا هو الشكل المناسب لخلق صناعة
سينمائية متطورة .

ولو نظرنا إلى الاعمال التي انجزت من قبل المصلحة
في كل عهودها لوجدنا أن البعض تعلم عن طريق المصلحة ،
وهذا التجريب سبب خسائر اكيدة ، وحتى الافلام
التي انتجتها المصلحة كانت فاشلة ولا تستحق أي
تقدير . . ليست هذه خسائر واسراف بأموال الدولة ؟
اذن . . أين منشأ الخوف ، أن الناس الذين تعطيهم
المصلحة - حسب اقتراحي - ليسوا من الجهلة ، أو من
قضايا التجربة . . فأنا مثلا أو غيري ، إذا استلمت كاميرا
من مصلحة وانكسرت فلا يعني هذا تقصير أو جهلا بل
ربما قضاء وقدر لا غير . . وحتى لو تم ذلك فيمكن
استقطاع اسعار المواد الثالفة من أرباح الفيلم بعد
عرضه . . وهذه مسائل ليست أساسية . .

فإذا ارادت المصلحة تشجيع السينمائي ، فهذه
ضرورة ، إذ أن الفرد لوحده لا يستطيع أن يقوم بهذا

العمل الكبير . . ويمكن معالجة كل النواقص والهفوات
التي تنجم عن العمل .

س - وكعمل مشترك ألا تطمح أن تقدم عملا مشتركا
بينك وبين المصلحة ؟

- لا مانع لدي من أي عمل مشترك شريطة أن الشخص
الاشخاص الذين يريدونهم . . إذا كانوا من منتسبي
المصلحة أو من خارجها ، لكي يستطيع التحكم بعلمي ،
لأن المخرج السينمائي بمثابة قائد المعركة . .

س - هل يمكن أن تعطينا صورة مكثفة عن حياتك
الشخصية والفنية ؟

- ولدت عام ١٩٢٧ في لواء الناصرية . . اكملت
دراستي بين مدينة ونجدة ، لأن والدي كان ضابطا
بالجيش . . وتقريبا عشنا في كل مناطق العراق . . اكملت
آخر سنوات الدراسة الإعدادية في بغداد ، بعدها
سافرت إلى شيكاغو - كما قلت - فانجزت سنة أشهر
دراسة في مدن شيكاغو وكنتشيل ، بعدها التحقت بجامعة
عام ٥٣ ، في (BA) كاثيغورينا عام ٤٨ ، نلت شهادة
الاعمال الفنية ، ثم اخذت الاختصاص من جامعة جنوب
كاثيغورينا (ماجستير في الإخراج السينمائي) ، وبعد
عودتي إلى بغداد اصدرت مجلة (السينما) ثم « الفن » . .

ثم أول إنتاج سينمائي لي هو « سعيد أفندي »
و (مشروع زواج) مع بعض الافلام الاخبارية
والوثائقية ثم فيلم « غرقة رقم ٧ » . .

واتمنى في كل لحظة العمل . . وأنا لم اتروك الفن ،
ولكني تجنبت الوظيفة ، فاردت أن ابقى حرا لكي أستطيع
العمل والإنتاج ، وباعتقادي أن الفنان الحقيقي لا يصمت . .

س - هناك قصص جيدة كتبها أدباء شباب فلمماذا لا
تختار بعضها للإنتاج . . إذ انها تضيء جوانب
عديدة من حياتنا ، فيها الجانب العاطفي ، وما
يتعلق بحياتنا ؟ . .

- ابن القصص . . أنا لم يقدم لي أي قاص نتاجه
لدرسته . . واتمنى لو توفر لي ذلك . . فالقليل الذي
هو في متناول يدي ، ولكني كما قلت لك ، أنني احب
الآن انجاز العمل الذي تحدثت عنه - وربما الجمهور
يريد اشياء جديدة . . وربما هذه القصص للقراءة لا
للسينما . . وكما تعرف فإن قصة « سعيد أفندي » كانت
بخمس صفحات فقط .

س - السينما الجديدة لا تعتمد ، الآن ، السيناريو
الطويل ، فالسيناريو تخلقه عقلية المخرج نفسه . .

- ولكن أي سيناريو لابد أن يعتمد على بناء قصص
متين . . ، والتي لا يستطيع الآن تقديم اعمال كفيلا
« سعيد أفندي » (ومشروع زواج) لأنني تجاوزت تلك
المرحلة ، وأن هذه الافلام أصبحت بدائية . . لهذا
استصعب إنتاج مثل هذه القصص الآن .

التكنيكي . اذ يهملون المضمون .. لأن تضع هؤلاء ؟

- اعتبرهم هواة لا غير .. ومجربون فالمحترف يعتمد على بناء القصة وعلى المبتني بالدرجة الثانية ..
إما الاعتماد على المفطات والتكنيك وحده فلن يعطى شيئاً .. فالإنسان بطبيعته يحب الأشياء البسيطة ، فالتسريالية ، وغيرها ، ممكنة لكنها غير مريحة ، ولكن تصور الأشياء ببساطة وإظهارها بشكل طبيعي هو اصعب الاشكال الفنية . - فحصة حب - مثلاً لو اخرجت بتكنيك حديث ، وتجريدي . لما حققت الاضاءة المطلوبة لعذوبتها وانسانيتها وبساطتها ..

س - ماذا تريد ان تحقق في المفردة السينمائية ، او اللقطة السينمائية ، عبر اللقطة والتركيبات الاخرى ؟

- اسعى الى خلق التركيب الانساني ، وعنصر المفاجأة . فاني اهدف للمشاهد ، ثم اضرب ضربتي الفنية ، في وقت معين لخلق عنصر الاندهاش والمفاجأة الى جانب التوحيدات والتوترات التي اخلقها ضمن عملية التصوير والاختراع .. فالفيلم ليس عفواً فيبعده ان تتحول الى محترف . تحسب لكل شيء حساب المسطرة ، فهنا موقف دراماتيكي وهنا ضحكة او مفاجأة او ضربة فنية وهكذا فيبعد كتابة القصة واعداها للسينما ، تدخل حسنة الافعال التكنيكية لشد المشاهد للفيلم ولاخفاء معطيات الفن السينمائي كصناعة ، ايضاً .. ، وتكنيك ..

- شكراً للاستاذ كاميран حسني .. ونأمل ان تتحقق كل طموحات السينمائيين العراقيين لخلق صناعة سينمائية عراقية متطورة .

محمد الجزائري

س - كنت في « سعيد افندي » تجريبياً ، اي كما قلت لم تعتمد الواقعية كنهج مسبق .. فهل تكون لديك الآن النهج الإخراجي المتميز ؟

- انا الان عندي اسلوب ومنهجي ، وبعد تجربتي الاولى تكونت عندي البداية ، فيبعد « سعيد افندي » (مشروع زواج) تكونت لي ملامح الاسلوب ،

س - انت اكثر ميلا الى اية جهة او اي اتجاه في السينما المعاصرة ؟

- الحقيقة ليست هناك اتجاهات ، فكل انسان له خطته المعينة . واسلوبه ومنهجه فلا يوجد هناك مخرجان لهما اتجاه معين ، ولا حتى عشرة مخرجين ..

لكني يعجبني التصوير خارج الاستوديو ، وهذا الاسلوب اقرب للواقعية . مع الاخذ بنظر الاعتبار تصوير المشاعر الانسانية ، والتكنيك الفني .. . ومع ذلك لا استطيع ان اجزم بان لي واقعية معينة ، او كذا اتجاه . فاحياناً القصة السينمائية تفرض اسلوبها المتميز .. . فقد تحتاج هذه القصة الى واقعية ، او (الرمزية) .. . والذي يشاهد (سعيد افندي) ويشاهد « مشروع زواج » يقول ان هذين الفيلمين ليسا لمخرج واحد ..

س - وهل تترك الناس يتحركون بشكل عفوي ، ويوشل الابطال ادوارهم دون ان يحس الجمهور بذلك ؟

- هذه مسألة طبيعية جداً . لان حركة الناس العفوية تفني المشاعر السينمائية ، واي مخرج معاصر يجب ان يعتمد على ذلك .. لان هذه المسألة أصبحت جزء من النظرية الاساسية في العمل السينمائي .

س - بعض المخرجين الجدد يهتمون على اللقطة وغناها



هبون فنورد

أشك في ان القارىء العزيز - سيما اذا كان ممن يلاحقون تطور السينما العالمية ويتابعون ما يستجد في ميادينها، ويرصدون التغيرات العديدة التي تدخل على هذه الصناعة الفتية - او اذا كان من هواة صنع الافلام وهي تسمية يصح اطلاقها على من لم يمارسوا عملية الاخراج والانتاج بشكل متواصل وجدي - او بصورة أدق ممن لم يتمكنوا خلال وجودهم المشكورة من تحقيق فعل سينمي منمخط اسوار العادية على صعيد وطننا على الأقل - اشك في انه لم يتساءل حتى الآن ويصد ان كثيرا في حلقات اربع ماضية متحدثين بايجاز عن اربعة من كبار مخرجي السينما العالميين التقليديين - كيف اننا نتناول في كتاباتنا المخرجين الغدامى دون التطرق الى المحدثين منهم سيما وان حركة السينما عجت وما زالت منذ نهاية الخمسينات بالعدد من الاسماء اللوامع في ميدان الاخراج وسجلت منعطفات كبيرة ، ومهما في تيار الافكار ، والرؤى ، ولاستنتاجات التي ظلت سائدة وفق رقابة مبنية لا تشوبها الا في احيان متباعدة اشكال جديدة * وتقنيات افضل *

.. لقد توضح طريق السينما بفعل

مخرجون
الأميركا

اعداد : صباح الزينى





لقطة من فيلم «مطاح اجبال» للمخرج فورد

بين سيدني لوميت ونورمان جوديسون وجون فرانكنهايم *

إن هذه الموجات الشبابية والتي بدأت في أوروبا الغربية على وجه الخصوص كانت تجعل سمات العصر الراهن بوضوح * ولقد عبرت وما زالت تعبر - رغم إغراقها في الرمزية أحياناً - عن فئات جديدة كانت نتيجة تآزم الحياة المادية في البلاد الرأسمالية واضطراب الأوضاع السياسية وقلق الشباب من جهة أخرى بيد أن هذا كله لم يحجب حقائق عدة عن هذه الحركات والتغيرات وعن أشكال التعبير وتناولات الأفكار الجديدة *

إنه قضايا طُلت فطرح جراحاتها بشكل أبقى على أنماط السينما المتخفية الأمر الذي أخرج أعداداً كبيرة من فتيان السينما الجديدة فظهرت تمخضاتهم عرجاء مترنجة * أو كسيسة تماماً * * فخلد كان العمل السينمائي بالنسبة للمبتدئين عبارة عن فكرة طارئة أو مجموعة مشاهد متناثرة * فليس مهماً الموضوع - كما يعتقدون - وليس مهماً التناقض ! كما ليس مهماً جودة التصوير * أو قوة المونتاج ! والآنارة *

تقد ولح ميدان العمل السينمائي عند كثير من المبتدئين بتصوير خاطيء هو أن أي عمل فردي مرتجل غير واضح القدمات يمكن اعتباره نموذجاً ينتمي إلى الموجة الجديدة لذلك كان متوقعاً أن يقع أولئك المبتدئون في شرك

محاولات الرواة القدامى لترويض انكاميرا والفكر والناس والطبيعة لخلق الانبعاث المذهب العظيم * لذلك فإن مخرجي السينما القدامى ابتداءً بمخرج ميائيس الفرنسي وحتى جيون فورد الأمريكي وضعوا يدهم فيض من الشجائب والمتناثرة دعائم السينما القوية * واحتلوا قيمتها وسخروها لتصبح أداة التفاعل اليومي * إن مخرج السينما اليوم - سيما إذا كان هو منتج أفلامه - يتمتع بصلاحيات مطلقة في التعبير عما يجول بذهنه * فبعد رأينا سينما الفنان الواحد عبر الأفلام التي يكتب قصتها ويصورها ويعطيها فنان واحد * * وهذا عن خلاصة الأهمية التي يتوجب أن يمدتها المخرج في السينما والتي حاول تأكيداً خلال العقود الست الماضية *

إن احداً مثلاً لا يستطيع نكران حركة المخرجين الشباب خلال الأعوام العشرة الماضية فخلقه ظهرت موجبات للسينما الشبابية في كل قطر من أقطار الانتاج السينمائي في أوروبا * كالموجة الجديدة الفرنسية التي سرعان ما انتشرت في كثير من بلدان العالم * * وسينما الفنان * * والسينما السياسية التي قادها جيليو بونتيكورفو وكوسمسا كاشراس ومايكل كاكوبانيس وغير ذلك من اتجاهات التعبير السينمائي ولا أغالي إذا قلت إن هذه الحركات الجديدة قد اكتسحت أوروبا بشطوطها وعبرت إلى أمريكا على يد مخرجين شبان أمثال آرثر

الآلية والماليات الإنتاج .. ووضوح التعبير .. وظهر جليا أن التصور بان القموض يمكن أن يوسع العالم بأكمله انما يعكس نتائج مجزئة لمبتدئين فعلى نسق الموجة الجديدة التي ظهرت فسي فرنسا عام ١٩٥٩ واستمرت حتى عام ١٩٦٨ مثلا تسابق العديد من الشباب إلى ارتجاف أعناقهم على قارعة الطريق أو في الساحات العامة دون فهم معنى الموضوع العمل الأمر الذي تكدر معه أكثر من ٣٠٠ فيلم على رفوف الخزائن الفرنسيين لاتجد من يجرا على قبولها من جانب مالكي دور العرض ذلك أن الجمهور الذي صنع للفنان منها (كوجيل وامرأة) و (عاشت حياتها) و (200 ضربة) و (جون وجيم) لم يتوان عن رفض الموجة الجديدة بأكملها بعد ذلك بسنوات !!!

ولست هنا بصدد الحديث عن الموجة الجديدة لا سيما وموضوعي هو إيجاز حياة المخرج الأمريكي جون فورد - لكنني تناولت شكلا من أشكال الصياغة السينمائية التي بنوت عسكدا من المخرجين الشباب الذين باتوا يتمتعون الآن بسمعة عالية طيبة * ككلود ليلوش وفرانسوا تريغوا وجان لوك جودار .. كذلك اردت القول بأن السينما العالمية شهدت الوانا عدة من التحليل وطرائق للتعبير عن معاناة الذات .. لكن الجديد منها .. اي ما ظهر خلال السنوات العشر الماضية كان أعرق معالجة في طابعه وأكثر صلة بالعالم من سابقه بل وأشد انصافا بعالم اليوم وقضاياه المتفاقمة .. ثم نوق كل هذا اردت التأكيد على ان ما نراه الآن ما هو الا انعكاس لمرآة الماضي وتراثه الفني الحالي - والذي كان جون فورد في طليعه الرواد منه ..

لقد عرفت السينما الفكاهة ، والحركة والجنس ، كمثبات في أية قضية ترمح الاستوديوهات لتحقيقها منذ بداية هذا القرن مبتدئة بالفكاهة في العقد الاول منه ثم الحركة في عشريناته بعد ذلك الجنس في الاربعينات واخيرا مزجمت الثلاثة بشكل خارق في هذه الايام ... فقد كان جون فورد رائد فيلم الحركة في السينما الأمريكية فلقد افعم بدايات «صور القديم ادوين» من بورترالساذجة بمق أكثر رحيكة أمثمن وصياغة أفضل .

ولقد أدرك المبدعون أن الحركة تمسك بمشاعر المتفرج وسحب عقولهم لاسيما اذا كانت تمت الحركة بمحمد المشويين وهو ما حققه لوردي علامه .. وحققت من بعده أخرى ذروة «المنافخ» لما تضمنت كمان ومطاردات على الخيول ومعارك بين الهنود والجنس الاحادي لـ «الواجرين الجديد

ورغم ان فورد لم يخرج «الجنس» فافصح في افرونته رغم وجود الفكاهة والتشويق في أعماله فان حاجه الامامه النسب في الجانب منه جديدة وحرة فاعتدت وطابع جهور المخرج الأمريكي بل وقاد في جودها «كبير من الاثام» «جويسية» في أدب «مورديو» عند «و. دبليس وروث» لمستها بفردة عتدها كسرت هذه الامام «في «الامام الفار» - وسدت طوق التحلية عتدها وجدت عتاه بأسره فادار على عضها يسير وسهولة .. ولد «سايين الفيوس او فيني» أو جون فورد كما سمي نفسه فيما بعد في أيرلندا سنة ١٨٩٥ م هاجر في أمريكا في بداية بلوغه العشرين في هوليود وحيد عمل في مختلف مراحل الإنتاج السينمائي وتابع الاحاليب السبعة وجد أن السلام الفاروسب الذي كان يهدفها توماس انس ووليم من هارب وبعض الأشعرطيه النقدية ليورس واحد منه جل اهتمامه في وقت كانت اهتمامات «سايين» الآخرين تنوجه صوب معالجات أحدث من التاريخ الانساني انقدم ومن محبوب الفدرسه لاطاليه اممورا لها يصططع بشيئه عدد من اعطاب هوليود الجبار - اعتال دافيد وانك جي همن - وسيسيسل ب - دي ميل وأرنولد أبرمو - وهما كوميديا عصريا يوده فرانك كابر وشيبارلي شايان وغيرهم ..

لقد امسك جون فورد برأس المحيط بيده فيما يخص اقدم التريسترن وراح يحقق مستعرا بعض أشكال تعبير انس وهارت عددا كبير من الافلام الصامتة لكن ابرزعا قديم (الجنسان الفولاذي) الذي حققه في اوائل العهد الصامت من عدا قرن .. ولقد كانت اصالة جون فورد في فنه عندما حقق فيلمه الصامت (الدورية اعفودة) عام ١٩٣٤ ونادر قصة الفيلم حول مجموعة من الجنسود يحاصرون في قلعة نائية فابغة في وسط الصحراء من قبل اعداء شر مرثيين حيث

كما فاز بثلاث جوائز اوسكار *

وفي عام ١٩٣٩ حقق فورد فيلم «عربة البريد» الذي مثله بنج كروسبي ممثل الكوميديا القديم ويدور الفيلم حول عربة تحمل عدة اشخاص اضافة الى رزم البريد التي هي محور عملها الاساس حيث تعرض الى هجوم من قبل الهنود ..

وقد اخرج هذا الفيلم للمرة الثانية منذ خمسة اعوام ومثله بنج كروسبي الذي ظهر بدور طبيب مسافر سكير الى جانب الممثلة آن هاركرت ونفسه مخرج اخر ..

وفي نفس العام اخرج فورد فيلم «اللاحقة العجيبة» والذي تدور قصته حول مقاومة المهندسات بين شاب شجاع وثلاثة من المجرمين المعتاة في ساحة المدينة وينتهي بانصهار البطل على الشقيقة ..

وفي عام ١٩٤٠ حقق فورد واحدا من اكبر افلامه مستوحيا أحداثه من قصة جون شتاينيك «عناقيد الفضيحة» وينفس الاسم وتدور أحداثه حول نقابة جمهرة من المهاجرين الجدد .. وقد استقبل هذا الفيلم بحفاوة عند مختلف الاوساط الاجتماعية ناهيك عن الفتيه التي وضعت كواحد من خيرة الافلام الامريكية التي انتجت حتى ذلك العام .. كذلك اعتبره سادول واحدا من الروائع المئة في اسبينا العالمية وفي عام ١٩٤١ حقق فورد فيلما اجتماعيا مفعما بالرومانسية بعنوان «كم هو ولد الخضر» وتدور حوادث الفيلم في قرية تحب فيها ابنة احد عمال المناجم احد القساوسة لكن ارادة الآخرين والاعراف المساعدة فتدخل فتحكم عليها بالزواج من رجل لا تحبه .. وحسين تصعد مع الزوج الجديد عربة السفر يقف النفس على قارعة الطريق يرفر الى حبيبتة المنتعدة .. عودعا ياسي ولوعة !

وفي عام ١٩٤٦ اخرج جون فورد فيلما بعنوان «عزيزتي كليمانتين» وهو براى جورج سادول احد افضل افلام فورد المتخصصة بقضايا العصابات وفي عام ١٩٤٨ حقق فيلما جيدا اخر باسم «فرقة الاياشي» ثم فسي عام ١٩٥٢



«النجم - هارب كاري - حيث كان نظام النجوم احد اركان الصناعة السينمائية ..

وفي العام ذاته حقق فورد فيلما اخر باسم «حديث المدينة» ثم اعقبه عام ١٩٣٥ بفيلم رائع آخر باسم «الواشي» او (المبلغ) وهو فيلم سجل ارتفاعا ملحوظا في مستوى فورد الفكري والتقني وقوبل بالاستحسان الشديد لدى مختلف الاوساط الفنية

يقتلون واحدا بعد الآخر ويبدأ .. معهم بحالة من الهستيريا نتيجة الرعب الذي يوقعه في قلوبهم ذلك ..

لقد كان فيلم (الدورية الممودة) من الافلام التي وفرت الى جانب الحركة والقلق .. جوا من التشويق المذهل بالغوف ولقد كان الفيلم جديدا بالنسبة لمحاولات السينما قديمنا انما .. المؤثرين كذلك حقق نجاحا دون اعتداد على

الخروج فيلم (الرجل الهادي)

وخلال عام ١٩٥٤، سافر فورد مرع بعثة سينمائية كبيرة إلى أفريقيا ليعصور هناك فيلما يمتدحه كلاكه كيبيل وأنا كالدوني باسم « مونايمو »، إن هذا الشريط الذي حققه لاثوان بحساب المنتج (سام زيمبا) رسميا سيجوز جولدين كان يرى فورد بصفة مميزة تفوق مبادرته السليمه جوده رداءه وتطور قصه الفيلم من رجل يهرب يقع في عوام امرايين

وفي عام ١٩٥٨ حقق فورد سريده ملونا باسم (افروس) وقد عرض في بلادنا للمرة اربعه في دور سينما عرضه قبل سنوات - في دور سينما غرناطة من شبي - وهو رزم سريه بالداية وتكاته الخفيف فونك جزوا يفقد عنصر الشجون الذي دأب فورد على خلقه في اعماله ويرزى انما رده فرقة من جنود القبعات الزرق في الحرب الاهليه عبر المستنقعات ومدن الجنوبيين الاعداء الى نقطة تجمع عسكريه .. ورغم ان فورد استمتع في هذا القلم ان يتحدث لنا بشكل تسجيلي تقريبا عن احوال الحرب ومصابيح الحرب الاهليه الامريكية بصورة خاصه من خلال الصدامات المستمرة بين أبناء البلد الواحد ومناظر الحانات وبيوت الفلاحين التي تحولت نتيجة الحرب الى مستشفيات مكشوفة نتج بالجرى والشوهرين ومقروشة على اتساعها بالدم الا ان طابع الفيلم طغى على طابع احداثه المأساوية .. وكذاب فورد في اعليب افلامه التي حققها منذ اواخر الاربعينيات وجعل جواك واين مثلها الاول بمسند انقضاء دور نجمة الاول ، الصامست « هارب كاري » ومقلدا اياه شخصيه قائد الجند ، المتطعب الجيني ، الصارم، المنيع الارادة ، الوثائق بأرائه حيد الجنون .. اعتمد في اعماله اختيار التضاد في ابطاله المضطربين لا في مواجهة الاعداء بل فيما بينهم في الطفرن والوسائل التي تصالح بها القضايا الذين هم يصنعها . فامام كل رجل حازم - حتى وان بلغ في حزمه حد الظلم والحق - كما رأينا في فيلم -

الفرسان حين ازمع جون واين عبور اجبر الذي يقبع خلفه الاعداء - يوجد رجل مزن يحوّل أخذ الأمور الى مجريات اخرى تضمن في النهاية في مديها مبهثرة .. ولكن فورد غامبا يمتاز بشخصية تارل وحسن لاور - به بها حبه قبل في قيام الحرب - الذي شهد - في فورد - يخرج في مسح براب حرمين عليه خشمه ذو مر قائم - من ان يمتاز بين هادئة وروبيته - في راب - حبه اموه رابولدي في يوم يختار الحبيب لأول .. رغم ان يوم افروس ان يتناول مساله الحرب - في افروس - وهو من اروع من رم الفيلس والسود معا لا انه لا يتوانى من يرد الاعداء المنتصرون الامريكية في - في راب - جوسيس شخصيه يوم - كوني حذوهم الانسانية كما سافروا دائما - راب - الحاديه تمسكون مع ميدها لسام حطة الغرقة الانحاديه واتجاه سيرها :

وفي عام ١٩٦٢ قدم جون فورد سينما يوما من افلام الحرب حاشه جيمس سنيوارت وجون تاين في ماري ولي فان كليف وعرض عندما عليم ١٩٦٥ باسم تجاري هو - مصير المجرمين - تدور قصة الفيلم عن محام كهل - جيمس سنيوارت - يتعرض مع مجموعة من المسافرين في إحدى القرى الى هجوم مباغت يجلبهم به قاطع طريق مجنون « لي مارفن » مع عصبه من اعوانه بضمئهم « لي فان كليف » حيث يجرد الركاب من اعتقهم ونفوذهم وينهاك بسوطه على المحامي بالصرب المبرج عندما يستخدم الاخير الماظلسا قانونية هائلة للعقاع عن نفسه وعن الآخرين .. وحين تصل العربيه الى المدينه يضطر المحامي بعد ان يجد ان من السخف ان يمارس مهنة المحاماه في مدينة تتحكم بمصانرها القبطيه والسوط والسيدس - ان يعمل جرسولا في أحد المطاعم .. والنساء قيامه بعمله والمطعم يعج بالزبائن تحدث ضجة في الخارج عندها يدخل الشخص الى المطعم .. وبعد ان يصنع عددا من الجالسين ويهرب بوجوههم يتزعزعه قبضته ويأمرهم بتفريغ ما نسي

جيبهم من نفوذ فيها ! .. وحين يأتي الدور الى أحد الواقفين - جون واين - يرفض ان يدفع له عندها يتأزم الموقف بين الرجلين ويكاد ان يصطدما الا ان المحامي - الجرسون - يلقى بنفسه فيما بينهما متوسلا حسم الامر بالطرق المذولة ويتسنى له هنا ان يهرب عما يجول في نفسه من رفض لحالة المدينه القانده على الكراهية والاعتداء فبهرعون الى انهاء هذه الحالة واحترام البعض لبعض الاخر - ورغم ان المحامي وجد اناسا يصمتون حين تكلم الا انه فوجئ بصفحة وحشية من يد الشقي توقعه ارضا .. وفي نهاية الفيلم يتعرض المحامي - الجرسون - الى استفزاز من جانب الشقي الذي سلبه ماله وضربه بالسوط ذات يوم .. وبالرغم من انه حاول افهام الشقي من انه رجل قانون



لقطة من فيلم - خريف سبان -

التي يحبها تميل الى المحامي فقد انتابته حاته من الجنون والعريضة دفعت به الى احراق اصطبلات بيته .. والملاحظ على فيلم فورد هذا انه صور باجمعه داخل الاستوديو وحتى عندما تتعرض العربيه لهجوم قاطع الطريق فان المشهد كسافا يوحى بأنه يجري في باحة استوديو صغير *

وخلال عام ٩٦٣ - ٦٤ اخرج جون فورد فريما تجاريا هازلا واخر دراميا جادا هما (اتبعوا الفتيات) و (سيج نساء) *

ففي فيلمه الاول اظهر لنا فورد مجموعة من العناصر القوضوية تحيى حياتها بحرية في احدى جزر المحيط الهادي ووسط قرية للزواج .. وفي الفيلم خروج على محبوبة الاستوديو واجوائه الخائفة .. فالبحر

خادمه الزنجي .. وحين يسحب الشقي مسدسه ليطلق النار يرمي الزنجي بالبنديقة على سيده الذي يصوبها نحو الشقي ويماجله برصاصة تطيح بهارضا لقد اظهر لنا فيلم - نهاية انجريم - كم هو ضعيف صاحب الحق عندما يكون دون قوة تحميهِ كذلك اظهر لنا كيف ان مدينة باسرها يمكن ان تتحول الى بؤرة للجرائم والفساد حين لا تستطيع كبح جماح اول خارج على قانون يظهر فيها .. والفيلم على عكس افلام الوبسترن الاخرى فهو لا يعتمد غير تحليل النماذج الانسانية عبر سياق الاحداث دون ان يترك الجسم يغطي على جوانب الشخصيات منذ بداية العرض .. انها تتحرك بحرية .. وتتفاعل ذاتيا حين تترك لتواتها حرية التصرف - مثلما ظهر عندما وجد جون واين ان الفتاة

وليس رجل مسدسات ومن ان احدا لا يستطيع ان يفرض عليه موقفا معينا - كما حدث في فيلم ويليم وايلر - البلاد الشاسعة - حينما استغفر كبير المرتزقة الشاب المنقلب الذي يتعامل بالمنطق والحوار الهادي - اقول انه بالرغم من محاولته ذلك الا ان استغفارا مضاعفا وسيابا متتالية وادام حشد من سكان المدينة يكيلها الشقي له يجمعه فسي النهاية يتخذ موقفا حاسما ويقبل المواجهة مع الشقي في ساحة المدينة .. وبالمسدسات .. بالرغم من انه لا يعرف كيف يمسك المسدس ..

وحين تبدأ التواجهة بين الشقي وضحك بهز من هذا الرجل الضعيف الواقف يفكر على عجل بالطريقة التي يمسك المسدس فيها .. يقف الى جوار احد المباني - جون واين - برفقة

والسفينة .. والجزيرة .. ومساكن
القتى .. والرقص الشعبي والكان
الاصليون .. مجالات كبيرة لفسحة وترويج
النفس بعيدا عن بلاد الحم سام وتعقيد
خروف الحياة فيها .. رانيم يتحدث
عن هارب من .. بنديه .. الى حدس
أبجزر ويفتح بذا وهناك يتفني بحده
قبطانات السفن البحرية زبد السقى جون
وين ولي مارفن للمرة الثانية في هذا
انيم عندما مثل الاول دور البطان وقام
انثني بدور لسير الهارب .. رانيم
تيسر به غايه بعيميه ود يصرح فيما
عافيه معينه فقد بان طبعه المتشبه
والقلب والمضادات لصاحبه ..

ما رانيم انساني وهو .. صبح نساء
فيختلف من امليه من .. صبح نساء
انجها حور .. من من من من من
جو من من من من من من من من من
اشخص من رانيم .. من من من من من
يمتدح وليلة مع هذا من يوحى به
العداس حور من من من من من من من
من من من من من من من من من من من
ويحكي .. صبح نساء .. قصة ارسلية
مسيحية امريكية مقامه في احدي
مقاصد النصي عام ١٩٣١ .. تعرض
لهجوم احد رؤساء انقباط العربية ولا
لا يستطيع احد نخيص الارسلية من
شور هذا الرجل توافق احدي النساء
.. وهي طيبة جديدة عينت في الارسلية
.. على الزواج منه كي تفسح المجال
لباقي نساء الارسلية بركوب احدي
العربات والهروب من المنطقة بأسرها ..

لقد كان التركيز في هذا الفيلم على
ناحية معينة الا وهي ناحية الدين وموقف
الانسان منه .. لقد اعطانا التبريط
نموذجين انسانيين وهما المدرسة
القدسية التي دفعها ايمانها الشديد
بالله الى ان تدعو الاخريات الى عبث
القيام بأي حركة تجاه رئيس القبيل
ذلك لان السماء لا بد وان تدخل

لانقاذهم وحماية المدرسة بينما الثانية
تتحرك بنشاط ملحوظ كي تمنع هذا
الغازي من تعظيم الارسلية بان تمنحه
جسدها بعد ان تضح السم له في كانه
مؤمنة بان الفيب عالم مستقل عن واقع
الانسان وبان مصر الانسان يصنعه
الانسان نفسه الامر الذي اوقعها في اثن
كراعية المدرسة القديمة ولقد كان
موقفها صحيحا علما وجدت ان لا شيء
يستطيع تخليص الارسلية غير التضحية
بواحد من قوادها .. لذلك كانت هي
تلك التضحية ..

ان هذا الفيلم بالرغم من محاولته
معالجة موقف الانسان من الدين والحياة
فهو مغمم بالتشويه للحركة التحررية
للمشعوب فالمعروف عن الارسلية
المسيحية انها مؤسسات استعمارية
كانت الحكومات الغربية تبعث بها الى
الاقطار المختلفة وافريقيا بعجة انها
.. بضات تبشيرية تقوم بالدعوة لنشر
الدين المسيحي في العالم .. ولذلك لا
يمكن تبرير بقائها في بلد كالصين
كذلك لا يجوز تبشيع الناس الصينيين
واظهارهم على شكل مجموعات مثولية
مجمية لا زالت تتصرف بدافع من
غرائزها دون ان يحركها وازع من عقل
وهذه ليست المرة الاولى التي تظهر
الافلام الامريكية فيها الشعب الصيني
بالشكل الذي اظهره جون فورد في فلمه
هذا فقد سبق ان تكلم نيكولاس زاي
باللغة ذاتها حين اخرج فيلم « ٥٥ يوما
في بكين » اذ لم يتوان الاخير عن تشويه
حركة البوكسيرز الثورية التي اندلعت
في الصين عام ١٩٠٠ ضد السدول
الاستعمارية ممثلة بسفاراتها المحصنة
فقد اضمن ايضا في تحويل جماعات
البوكسيرز الى جحافل من الخوغاء والفتنة
وسفاكي الدماء ومع اننا لا نريد الخوض
في مسائل كهذه لانساع مجال الحديث

عنها وضيق مجال هذا الحقن عن
استيعابها .. لكننا نعتقد بان اشفرج
الذكي يدرك تماما طبيعة الافلام الامريكية
.. ما عدا القلة طبعاً .. وموقفها من شعوب
اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ..

على أية حال فان فيلم .. صبح نساء ..
كان جيدا من حيث علاجه لموقف الانسان
الحاضر تجاه بعض القضايا سيما المتصلة
منها بالدين كذلك اجاد في اظهار التناقض
العنيف بين اسلوب المدرسة العجوز
لشتمته وطريقة الطبيرة الهادئة
الباسنة الموافقة من آرائها ..

لقد كان هذا الفيلم وفيلم عربية
البريد ومصر المجرمين واعتاب الغضب
والثورية الضائعة وغيرها من الافلام
عبارة عن مرآة عكست عوالم صغيرة
جملتها تناقضاتها ومضائها
ومعاناتها تحت اقدار معينة ومضائر
شبه موحدة .. ان ابطال دور غالبا ما
نراهم متجمعين في غلب صغيرة لا تليث
هذه الغلب ان تتحطم تحت ضربة قوية
ومباغتة .. بل وغير مفهوم مصدرها كما
في (الثورية الضائعة) ..

او كما يقول الناقد الفرنسي مارسيل
مارتن في كتابه .. اللغة السينمائية ..
« ان كل تعميمات المخرج فورد هي
على هذا النحو .. مصنوعة من اشخاص
جمعهم القدر في مسافة محدودة .. حسن
صغير في الصحراء .. عربية سفر ..
سفينة شحن مكشوفة .. لنقمة رجال
آخرين وعناصر طبيعية وكثيرا ما تنبسط
المسافة الى الافق فيبدو الاشخاص عند
ذلك كما لو كانت الطبيعة تمتصهم
(مستنقعات يا بلدنا) وتسحقهم صحراء
الشهرون او تكون المسافة مجرد شاهد
صامت على حب اولئك الرجال للبلا في
فيلم (الضادل) ..

واذا ما عدنا الان الى الحرب العالمية
الثانية ووجدنا الولايات المتحدة

أهم جد * غير أن الإخفاق التجاري معناه الاندحار وصعود الحكم بالثوت * * * إذن فمن الأجدر للمخرج الاتجاه إلى انتاج افلام تكسب تقدير المتفرج ورضاها وتنضم في نفس الوقت صورة شخصية وطابع المخرج نفسه إن اخذ الناحية التجارية بنظر الاعتبار في انتاج اثر فني لا ينبغي ان يكون امرا بعيدا عن البذل مع العلم بان الجمع بين هذين العنصرين لن يكون شيئا يسيرا * *

ان جون فورد يعتبر الآن من مخضرمي السينما الأمريكية كذلك يعد من كبار مخرجي السينما العالمية وفي طليعة مخرجي الافلام (الويسترن) *

طابع تجاري بحث وإن الافلام التي اخرجها وفق ذوقه وفهمه ورغباته الخاصة لا يزيد عددها على عشرة افلام وفي ذلك يقول فورد * ان المنتج يتوقع من المخرج امورا كثيرة لا مناص للمخرج من اخذها بنظر الاعتبار * * * وإن ما نسمعه بين آن وآخر من اختفاء اسم واحد من المخرجين إنما يعود دون شك إلى كونه قد انتج افلاما متعاقبة لم تلق النجاح التجاري * وهذا المخرج ان ارد ان يماود نشاطه فعليه ان يبدأ من جديد * * ان يسمى مرة اخرى لتيسير المجال والثقة * * ان اولئك الذين يأخذون مهمة الاخراج على عاتقهم عليهم ان يدركوا بان الاخفاق الفني في السينما ليس بالامر

الأمريكية تجند اغلب فنانيتها المشهورين للدعاية للتجديد وتمجيد الجيش في افلام قصيرة وجدنا جون فورد يساهم إلى جانب رايلز في السخرية من الحرب بقديم أسماء قلجي رغمًا عنه كذا لست ما يثبت ان يعود فيمجد الحرب بفيلم ملون اسماء هذه هي كورديا عام ١٩٥٢ ثم يعود بعد ذلك ليحقق المزيد من افلام المصائب التجارية.

لقد اخرج جون فورد عام ١٩١٧ حيث بدأ عمله في الاخراج اكثر من ١٦٠ فيلما سينمائيا وهو عدد كبير بالنسبة لما يخرجه كبار المخرجين واخرجوا واحد الآن الا اننا نبرر عمله عندما نعلم بان طابع افلام فورد هو

المراجع

هامش

١ - كلوس - كلوان حسي عماد ٥٣
١٦ تموز ١٩٥٦ بغداد

٢ - مجلة الهلال - صمد خاص بالسينما -
١٨ رجب ١٩٦٦ *

٣ - اللقة السينمائية - تاليف مارسيل مارتن
ترجمة سعد مكوي مراجعة فريد الزاوي *

١ - قصة السينما في العالم من الفيلم المصامت
ال سينما تاليف أدثر نايت - ترجمة
سعد الدين توفيق - مراجعة وتقديم صلاح
أبو سيف *

٢ - تاريخ الفن السينما ص ٣ جده - جورج
سادوك ترجمة بهيج شعبان *

٣ - مجلة السينما - جون فورد - د. هاوشتك

(١) أدوين * س. بورغر - مصور أمريكي
قديم عمل فترة مع توماس ادسون من مواليد
١٨٧٠ توفي عام ١٩٤١ * اخرج السينما أول
افلام المصائب - الويسون - (معرفة الفنان
الكبير) الذي اعتبر بداية السينما الأمريكية
الحديثة وبداية التفكير بعمق في التخطيط والسيناريو
في السينما *



داسة في جماليات السيخا لغريب

غودار * ريني * انطونيوني * فليبي *

ليس حكما للحياة الانسانية ، ففوقنا العالم لا نستطيع
ارضاء الانسان .

لقد انتشرت افكار (كير كيغار) و (هوسبرل) وبقية
الفلاسفة « اللاعقلين » في كثير من التيارات الفلسفية
«المودرن» ، وهذه الافكار تفسر مشكلة حسامة وحقيقية
بالنسبة للواقع البرجوازي - مشكلة مكان ودور الفرد
في الحياة المعاصرة . لكن حل « اللاعقلين » لهذه المشكلة
مغلوط مبدئيا .

فالظواهر المحددة لوجود الشخصية (في العالم
البرجوازي) وانعزالها ووحدها ولا جدوى النضال من
اجل السعادة الشخصية وانساقها تحت نقل التناقضات
الاجتماعية ، هذه الظواهر تعطي كخواص مطلقة لازمانية
لوجود الانساني .

لقد فسر (ماركس) «آلتا» «الفيتشيزم» (1) -
Fetishisme والتفسيخ في فكر المجتمع البرجوازي
بطريقة الانتاج الرأسمالي نفسه : يعمل البعض والبعض
الاخر يستولي على ناتج العمل ، فيبدو العالم نفسه
لا عقليا ولا مقبولا . والانسان الذي لا يستطيع فهم
عملية تطور التاريخي والعلاقات الحقيقية بين الناس ،
لن يستطيع فهم ذاته او انه سيفهمها كذرة غبار وميتها
قوى خفية في هذا العالم . عندما تنسب « اللاعقلية »
تناقضات الواقع لاسباب اذلية ، كونية ، او
(تكنولوجيا فهي في الواقع تدافع عن الرأسمالية بطريقة
غير مباشرة .

من اهم النقاط لدى بعض الاتجاهات « اللاعقلية »
هي تفهيمها للفن باعتباره الطريق الوحيد للاتصال
« بأسرار » الوجود و (أسرار) الانسان ووضعها الفن
والادب الغني بدلا عن العلم والمعرفة العلمية . وبطبيعة
الحال ، فإن التاكيد على كون الفن ، بصورة خاصة ،
يستطيع الفرد في اعساق العالم الداخلي للانسان
وهو السيكولوجية ، لا تستند على الشك ، فالفنان - فعلا
ماكثر من الواعظ او الفيلسوف - يستطيع كشف اعق
اسرار النفس الانسانية . وهذه ميزة خاصة بالفن ،
لكننا - قطعا - نختلف مع الفلاسفة « اللاعقلين » حين

بقلم : اي . فايسمان

ترجمة : عبدالهادي الراوي

القسم الثاني (١)

« اللاعقلية » (٢)

« اللاعقلية » (٣) - هي الاتجاه الثاني ذو الاثر الفعال
في الممارسة الفنية السائدة في الفلسفة وعلم الجمال
البرجوازي - ولأول وهلة ، تبدو « اللاعقلية » معاكسة
تماما « للوضعية » (٤) ، لكنها في الواقع تظهر احسر
للمتناع عن التوغل في جوهر ظواهر الواقع .

« اللاعقلية » - هي اعتقاد باستحالة ادراك الواقع
والعالم الخارجي واستحالة الفرد في اعماق الطبيعة
والحياة الاجتماعية .

« اللاعقلية » تعبر عن خيبة الامل بالعالم ، وتقرر
بأن العلم - (تعني ادراك العالم علميا عن طريق علم
الطبيعة والفلسفة العلمية) لم يعط للانسان شيئا ، بل
اكثر من ذلك ، وضع امام الانسان مشاكل جديدة
مؤلة وغير قابلة للحل .

الفيلسوف الميتافيزيقي الدانمركي (كير كيغار)
واحد من اول القائلين - في القرن الماضي - « بأن العلم
لم يستطع الفرد في عالم الانسان ، ولم يقدم شيئا للوجود
الشخصي او ان يخفف عنه ، لم يستطع الفرد في اسرار
التجربة الشخصية ، اسرار (الآنا) » .

في نهاية الثلاثينات - من هذا العصر - اقترح
الفيلسوف الالماني الشهير - هوسبرل - مفهوما خاصا
لتعريف العالم الشخصي للفرد ومشاعره المباشرة -
العالم الحياتي ، الذي يقابل حسب رأي (هوسبرل) -
عالم العلم المشغول بمبحث الظواهر والاشياء الخارجية
- العالم الحياتي ، فو معنى بالنسبة « لي » وبالنسبة (لي) فقط
انه يتكون من مؤثرات اخرى وبذلك مفهوما للوجود خاصا
به بالمقارنة مع العالم الخاضع لدراسة العلم ، والاخير



دينيه



انطونيو



كوتار

حديث

بان العقل عندما يعطي الاشكال والمفاهيم العامة فهو يقتل كل ما هو حيوي ، لان الحياة في الواقع ليست ماهو موجود ومؤثر في الواقع المحسوس ، وانما هي بالضبط ما لا يدرك بالتجربة وما يخرج عن نطاق ادراك العقل . (الحياة) هي ما يمكن التوصل اليه بالحدس فقط . وقد عبر عن وجهة النظر هذه (كير كيغار) قائلا : « لا يمكن استيعاب الوجود » .

ان مواضيع الفلسفة الوجودية هي - اثوت، الخوف، الالم ، الغربة، غربة الانسان الوحيد في هذا العالم الخ... . وحسب رأي الوجودية - ان ماهية التاريخ الانساني هي ان الانسان - الغريب عن كل ما يحيط به - هو كائن تعيش ووحيد ، ملقى في الحياة دون ان يؤخذ رايه بذلك - ليصل عبر آلاف السبل الصعبة والمرة - الى هدف لا معنى له ، لكنه مع ذلك الوحيد اللائق - الموت .

ان الوجودية عند توكيدها « ان الوجود الانساني فارغ وميزس منه ولا معنى له » تتجاوب مع المفاهيم « الفرويدية » التي تقدس (اللاوعي) - اللاشعور - باعتباره المجال المهم للشخصية الانسانية . والفن - كما يراه (فرويد) - هو « شكل من اشكال الهروب من الواقع وهو احلام يقظة ، كهذيان المجنون » والوظيفة الاولى والوحيدة للفنان هي تصوير الحياة الفريزية لاعمق المستويات السيكولوجية .

وعندما يتحول الفن الى خادم للمذاهب الاخلاقية والاجتماعية فهو فن « مريض » . على الفنان تصوير اعمق الفرائز البشرية البدائية، والسحيقة في القدم - تكمن هذه الفرائز البدائية في « اللاشعور » وقبل كل شيء (الغريزة الجنسية (الخلاقة) والغريزة العدوانية (الخبرة) .

والجمال يمكن ان يكون في مجال الشهوة الجنسية فقط .

ومن وجهة النظر « الفرويدية » - الصديق الفني في تصويره عن الحياة ، يبلو سخيفا لان الفن لا يرتبط بالواقع بآية صلة . اما عملية الابداع فلا يمكن ادراكها، وهي شيز خاصة للقوانين الموضوعية .

يصرون على الطبيعة السحرية للابداع عند مقارنتهم للفن بالمعرفة العلمية .

لا شيء سحري في الابداع ، فالفنان ابن عصره وهو وجود مفكر قبل كل شيء ، وبمساعدة فكره يتعمق في العلاقات الانسانية المعقدة ، وكلما ادرك الفنان المغزى الموضوعي لهذه العلاقات ، كلما وصل الى اعماق الانسان . ان نزوع « اللاعقلية » - لتقليل دور العقل - والتركيز على دور (اللاوعي) والحدس والدعوة للرمز التجريدي الفارغ البدائي في الفن ، قوي بشكل خاص في تلك الاتجاهات الجمالية والفنية التي تركز على الفلسفة الوجودية وعلى مختلف انواع « الفرويدية » (والفرويدية الجديدة) .

الوجودية -

الوجودية - هي اكثر اشكال « اللاعقلية » تمركزا، فهي تتكاثف في تربة اليأس والفوضى والضياع السذي يعانيه بعض المثقفين البرجوازيين . عندما تنهدم التصورات الراسخة عن العالم وتبدو المشاكل القائمة غير قابلة للحل ، يبحث الانسان عن سند ، اما بالاتجاه نحو القوى الخارقة ، واما بالاتجاه نحو الشخصية الانسانية الممزولة - الاتجاه نحو الذات - واضحا نفسه في مكان الخالق .

يقول الباحث الشهير لهذه الفلسفة (هيندي) - « النهاية الحتمية للمجتمع الرأسمالي موصحة شعوريا في الوجودية » ، لكن هذه النهاية كموقف عقلي لا تظهر عند المؤلفين الوجوديين او عند قرائهم ، لان الكارهمم الطبقة لا تسمح لهم بذلك .

ان اساس الفلسفة الوجودية هو التصور القائل بلا عقلية الحياة ولا امكانية ادراكها عقليا او تجربيا ، بل يمكن التعبير عنها (الحياة) فقط عن طريق الحدس . وان المعرفة تتم ليس عن طريق العلم او المنطق بل عن طريق الانفعال (التائر) .

ان وضع المسألة بهذه الصورة يلغي دور العقل في الفلسفة والفن كونها تنطلق من الموضوعية القائلة : -



فيلبي

وحسب رأيها لا يمكن تحديد الشخصية لان مفهوم «الانا» ليس أكثر من فراغ : ان «ماضي» و «حاضري» و «مستقبلي» ليس أكثر من حلقة من الصدف ، وكل محاولة لتعريف شخصيتي تعني قتل «حريتها» لاننا عند ذاك سنصبح «مواضيع يستغلها الآخرون» ، ان شرط حريتنا هو ولادتنا في كل عمل جديد ، ومن هنا ظهر مفهوم «الحديث غير المبرر» المنتشر في الدراما الحديثة .

والأسس الفلسفية «لحديث عين المبرر» في دراما (المودرن) مغطاة هنا بصورة محددة : العالم يصبح في وعي الفنان «الحديث» سلسلة من الصدف التي لاسلطة لنا عليها . ولهذا حينما لا نجد السلسلة والمربط في سرد الحديث فهذا يعني نجاح الفنان لا فشله .

ولهم مغزى هذا الاتجاه في السينما الغربية وتحديد «حدود الواقع» الذي يعكسه - يستطرد المؤلفان - يجب ان نتجه الى التحليل السايكولوجي الفرويدي الذي يساعد بصورة خاصة (على فهم وحدة الانسان في العالم المتزق) حيث لم تعد تنفع المؤسسة التقليدية .

فمثلا ان فلم (غودار) (النفس الاخير) - هو فيلم «مصاب بكل أعراض» الدفاع الموهوس عن النفس «وانه (محاولة لصمد هجوم الواقع بكل كماله الفوضوي)» . هكذا رآه الناقدان - اي بمصطلحات التحليل السيكولوجي - . وكثير من النقاد يحسبون الفن (الحديث) هو (فن شريف) ، لانه يصور الحياة كما هي . والانسان في هذه الحياة محطم ، والشخصية ضائعة ووحيدة والعلاقات بين الناس فقدت الحب الحقيقي . يشعر الناس احدهم تجاه الآخر كشعورهم تجاه امرأة . ان وجودهم بدون معنى تماما . انهم يمارسون الحب ، يقتلون ، يخونون او ينتحرون بسبب الملل والتعب من الحياة ، ولانهم لا يجدون ما يفعلونه ولانهم لا يجدون معنى للحياة . انهم يرفضون التطلعات النبيلة كأوهام ويتمنون رغباتهم التافهة .

في التوكيد على ان (هذه هي الحياة) يوجد رياء عميق ولكنه موه . فالفنان هو الذي بحث وعزل وكشف بعض الوقائع وبعض أوجه الحياة وخلق شعورا بان الحياة كلها هكذا - والحاصل يعتقد المتفرج بأنه يشاهد كل الحياة الانسانية لا حياة بعض الناس الممنين .

وان هؤلاء الناس الياقطين ، النساس المتقلبين يمثلون الانسانية بكاملها ، وحتى الصديق في تصوير بعض الوقائع في مثل هذه الافلام يساعد على تشويش مشاعر وافكار المتفرجين .

ان مؤلفي الفلم بتصويرهم بعض التفاصيل المشابهة للواقع يريدون ان يصدق افكارهم ويحاولون اجباره على الاقرار بهذا العالم الذي يسوده التئس .

لنحاول مناقشة افلام (غودار) ، أحد الممثلين الرئيسيين «للموجة الجديدة» في فرنسا .

عم يلور الحديث في فلم (النفس الاخير) - وهو من اخراج (غودار) وباشتراك (كلود شابرول ،

يجد النقاد «الفرويديون» كثيرا من نقاط الالتقاء مع الوجوديين . وهؤلاء يدورهم يجدون الوقائع في ادب التحليل (السايكولوجي) - وخاصة في مؤسسات التحليل النفسي - لاثبات حتمية هروب الانسان من نفسه ولايجاد الاسس لمفاهيم (الخوف) و (غريزة الموت) ، وغير شهاد على تماس «الفرويدية» و الوجودية ، هو كتابات بعض النقاد السينمائيين في الغرب - مثل - (كاريل بوسون) و (ارنيك رود) - اللذان يبحثان في اتجاهات السينما الحديثة من وجهة نظر الفلسفة الوجودية والتحليل السايكولوجي الفرويدي .

يسأل المؤلفان - بوسون ورود - عن ماهية اسانيد الفن (التقليدي) ؟ - «الفن مبني على عدد من المفاهيم المحددة عن عالم الانسان الخارجي والداخلي» وعن ثبات وديمومة العالم الداخلي بكل تعقيداته ، وكانت هذه العلاقة الدائمة بين العالم الداخلي والخارجي تظهر على أحسن وجه في شكل درامي لنوع معين من المواضيع ، يتطور خلال المناقشات من اجل حلول تؤدي الى التكامل الاولي . اما الفن الحديث فيجب ان ننظر اليه من وجهة نظر أخرى .

لقد تغير الواقع ، وتغير الانسان ، وتغيرت وجهة النظر الى العالم الداخلي والعالم الخارجي (a) .

ولهذا - فمن وجهة نظرهما ، في فن ايماننا هذه ، لا يمكن ان توجد «علاقات» منطقية بين العالم الداخلي والخارجي ، ولا يمكن ان توجد العقدة بمفهومها «التقليدي» في افلام (غودار) مثلا - التصوير والمونتاج وطريقة التمثيل - كل شيء يجري صدفة وبدون تبرير ، وكلما حاولنا التور اعماق ، كلما وجدنا .. انفسنا على سطح أكثر زلقا (مثل - حكاية (اليس) الاسطورية ، التي ابتدأت - الابتعاد عن «البيت المسحور») .

ان سبب ظهور مثل هذا «الفن الجديد» - كما يراه المؤلفان - هو تمزق العالم والشخصية الانسانية التي اعطاها خواص وجودية واصلا اننا ذلك الى «النسبية» (b) المتطرفة .



لقطة من فيلم - حدث هذا في مارينباد - لكوادر

مضحكة تعني اما احتقاره واما حبه لفتاته •
البطل - شابة أمريكية (باتريشيا) تمثلها
(جين سبيرغ) - التي يدفنها القدر للمقاء بمثل (اعماق)
باريس ، انها تريد ان تجرب كل شيء ، انها تعمل
في فرع - صحيفة (نيويورك هيرالد تريبيون) في
باريس •

انها محيرة في الجريدة وتبنيها ايضا وفي نفس الوقت
تسمع محاضرات في السوربون وتكتب رواية •

علاقات (ميشيل) و (باتريشيا) معطاة كعلاقات
اشخاص لا يمكن ان يفهم أحدهم الآخر • (ميشيل)
يريدها وينهب بوقاحة الى فراشها مخفيا وجهه الحقيقي
وزاعما انه شخص غني ولديه سيارة غالية الثمن ، وما
الى ذلك - الى ان تعلم بان البوليس يطارد فتيتها
المشاركة ، باللعن ، على حد المسكين • انها تقاوم في
البدية ، لكنها تستسلم له - للاحاحه ، وحتى النهاية لا
تفهم ، هل تحبه ؟ وهل يحبها ؟ •

تقول له - « يعجبني لو انك احببتي ، ولو قليلا »
وهو ايضا لم يتأكد حتى النهاية ، أطية •
سافلة ؟ ومثل هذه الاسئلة ، طائفا طرحتها الفتاة
الاخر ، دون ان يحض باجابة • انها غالبا لا تفهم لانها
يتكلمان لغة عامية ولهذا كثيرا ما تسأله : ماذا قلت ؟
وغالبا ما تسمع مثل هذه النبرة ، في مثل هذه الاذلام •
ان لغة عدم امكانية فهم الواحد للآخر وانقطاع اسباب

سيناريو - تروفا (بطل الفلم - ميشيل يمثلته -
(بيلموندو) يزاول سرقة السيارات وبيعها • وذات مرة
يسرق سيارة ويقتل الشرطي - الذي يلاحقه - بمسدس
وجده صدفة في السيارة ، يترك السيارة ويعود الى
باريس •

باريس مصورة في الفلم بهائق وبواقعية تامة
ان الحياة في هذه المدينة ، حياة مليئة بالمخاطر ، حياة
على الحافة ، على التمس الأخير •

وليس من قبيل الصدفة ظهور اعلان في الفلم مكتوب
عليه - (عش ، معرضا نفسك للمخاطر حتى اللحظة
الاخيرة) • ان هذا الاعلان وعن لمعتقدات البطل •

حياة على حد الممكن ، كل دقيقة (حالة حدية) -
اصطلاح وجودي - بين الحياة والموت •

البطل بسيط ووقح ولديه مقاييسه الاخلاقية
الخاصة والمائلة بان كل خرد يجب ان يؤدي عمله مهما
كان : السارق - لیسرق ، الخائن - ليخن - وانفسه
الوحيد المنوع عمله هو جلب الفائدة للناس •

انه بعيد عن الثقافة و (فولكنر) - بالنسبة له -
اسم رجل ، ويحتمل ان تكون صديقة البطل قد خانتته
معه - ان انكار (البطل) عن الحب - بدائية ، منع ان
الخروج والممثل يحاولان التركيز على نوع من الصدق
والاخلاص في مشاعره • انه يتكلم لغة الشارع الباريسي
ويدخن دائما ويضع نظارات قاتمة ويصغر خده بطريقة

التعاطف بين البشر ، هي إحدى المميزات الرئيسية للفلسفة (اللاعقلية) .

كثير من المتشاهدين تؤكد على التناقض بين تقارب الإبطال الجسدي وتباعدهم الروحي . وبينما هو مشغول بالحصول على النقود من زميله (لقاء السيارة التي سرقها) يهرب و (باتريستيا) إلى إيطاليا . تنسأل هي : ما هو الأحسن : الحزن أم اللاوجود . وفي النهاية تضع الشرطة يدها على ألر (ميشيل) . (باتريستيا) لا تعترف ، في الاستجواب الأول ، ولكن بعد مرور بعض الوقت وعندما يحصل (ميشيل) على النقود ويأتي إليها ليسافرا ، تلتصق للشرطة من تلفون عمومي .

(ميشيل) يهرب ، الشرطة تطلق النار . (ميشيل) جريحا يركض مترنحا في شوارع باريس ، لكن احدا من المارة لا يبره اهتماما . وعندما يسقط البطل وتحيط به الشرطة و (باتريستيا) نراه وقد صغر حجمه بنفسه بطريقة المضحكة المتعذرة وجملة الاخيرة كانت :

« ومع ذلك فانت سافلة ! »

وتسأل (باتريستيا) كمادتها : -

« ماذا قلت ؟ »

ان مؤلفي الفلم وضعوا تصيب اعينهم رواية موضوعهم . « الكلمة التي غالبا ما يجب ان توضع بين اقواس عندما يكون الحديث عن كثير من الافلام » كما لو انهم ليسوا مؤلفي (اي خالقي) هذا الموضوع ، بل ان المؤلف هو الحياة ، وانهم (ومعهم المشاهد) يرسمون الواقع فقط .

كل شيء مصور غاية في البساطة والدقة و« الموضوعية » . وكما لو انه ليس للمؤلفين وجهة نظر مسبقة (ولهذا ، فهم لا يصفطون على التفرج لاتخاذ وجهة نظر معينة !) .

المصور (راول كوتر) يستعمل الكاميرا اليدوية بعناد كما لو كان يرتجل . ومشاهد اخرى (مثل - مشهد الفرقة في الفندق) مصورة بكاميرا ثابتة للتوصل نهائيا من « وجهة نظر » المؤلف أو المتفرج - ولاعطاء (خلفية حقيقية) يستعمل المخرج والمصور حوادث حقيقية مثل زيارة (ايزنهاور) إلى باريس . وقد حشرنا في الفلم مؤثرا صحفيا لكاتب « حديث » .

لكن بساطة الفلم وحقيقته الحياتية المزيفة تركز فقط على فكرته الاساسية ، التي تؤكد على عبث الوجود الانساني .

الخلاصات (باتريستيا) - ميشيل ؟ !

« كانت تشك في عواطفها ، متعبة ، وجبابة ؟ ام بالمعكس . - ربما كانت شجاعة ! من يفرى ؟ ان تصريها بدون سبب ، والبحث عن اسباب تصرفات البشر لا معنى له . وحتى (ميشيل) لا يتهمها . « هذه هي الحياة » . الخائن - يجب ان يخون ، هذا كل ما هنالك . . . »

في مهرجان (فينيسيا) - السينمائية ١٩٦٤ - حصل (غودار) جائزة على فيلمه (تعيش حياتها) ، حيث نجد ايضا استمرارية صدى الوجودية : كل شخص « يعيش حياته » . انه يخلقها بنفسه لكنه يموت بفعل الصدفة .

كتب النقاد السينمائيون عن هذا الفيلم بانه فيلم يصعب تصنيفه : هل هو خداع ام بحث اجتماعي ؟

انه يتحدث عن حياة (نانا) الباريسية الشابة (تمثيلها - انا كارينا) التي تقرر احترام البغاء من اجل الرفاه المادي ، وتل « حياتها » . انها تتفق مع مسمارشاب يستغلها ومن ثم يبيعها (لسيد اخر) لكن عند عملية « التسليم » يتنازع (الطرفان) على النقود ، فيقتلها احد اسياها الجند .

في كثير من مشاهد الفلم المركزية يدور الحديث ببرود وقسوة عن البغاء (كمهنة) بكل تفاصيلها وجزئياتها : كيف يجب ان تصرف الفتاة ، وكيف يجب ان تهتم بنفسها وبظهورها وما إلى ذلك وتتابع المشاهد مؤكدة معنى التعليق الذي يقرأ من خارج الكادر (باسم المؤلف) هذا التعليق الذي يشبه في جفافه تقرير الشرطة .

في هذا الفيلم الخفيف والقاسي لا توجد بادرة احتجاج ضد هذه الحياة الوسخة . لقد استعمل المخرج والمصور قدراتهما الفنية لرصد الشر فقط . في سنة ١٩٦٣ عرض (غودار) فيلم « الجندي الصغير » الذي كان قد اخبره في وقت سابق « هذا الفيلم المليء بالافتراءات على الشعب الجزائري » . وردا على الاحتجاجات التي اتارها مضمون الفلم ، صرح (غودار) قائلا : -

« انني شخصيا لا اتزعم جهة معينة ، دع الملتزمين يخرجون افلاما ملتزمة . انا مع الحرية الفردية . وهي تعني بالنسبة لي ان اصنع ما اريد في اي وقت اريد . انا مع الحرية المطلقة ضد كل الانواع الاشتراكية ، سواء كان مصدرها موسكو او نيويورك او باريس . وهكذا يظهر احد قادة (الموجة الجديدة) على حقيقته رجعي في اتجاهاته الاجتماعية والسياسية . »

الفلسفة الوجودية والفن الوجودي رغم ادعائهما النظرة النقدية للواقع ، هما في الحقيقة محافظان . لانهما في نهاية المطاف يفترضان عدم امكانية التخلص على التناقضات ، وهما في الاساس يفهمان هذه التناقضات فهما ذاتيا ويرفضان الاعتراف بإمكانية القضاء عليها بادراكها وبالضمان الواعي ضدها .

وقال (غوته) ذات مرة : « العالم مشوج من الضرورة والصدفة » . والعقل الانساني يقف بينهما ويستطيع الانتصار عليهما . انه يعترف بضرورة اساس وجوده ، اما الصدفة فهو يستطيع ان يرفضها ، ان يوجهها وان يستعملها . والانسان يستحق لقب الاله الارضي ، فقط عندما يكون يتقله راسخا لا يتزعزع . »

ان الشاعر الالامي العظيم عرف بهذه الكلمات

هدف المعرفة . وفعلنا ان الفن التعليمي المعتمد على ايدولوجية علمية تقدمية لا يرصد الشر الخالد فقط ، وانما يكشف الامكانيات الحقيقية للانسان للتغلب على الشر ولبلوغ الحرية والسعادة .

من اقرب الظواهر للفن للفنسة « الاستيتيكا » اللاعقلية ، هي نزوع الفن السينمائي الغربي الى (السيكولوجية) والى تصوير الحالات المرضية والشاذة للنفس الانسانية والى الاهتمام الشديد بالصليب الحسي (Erotikos) .

في افلام هذا الاتجاه يحل عررض المادة المصورة المعقوي محل العرض المنظم . وهي مليئة بالجزئيات الثانوية التي لا تساعد على تطور الحدث . في الغرب يكتبون عن مثل هذه الافلام : بأنها تحول السينما الى « صيل من التعبير الشخصي عن النفس » وليس بلون سبب يقارن (رودولف اراهم) شكل بعض الافلام الحديثة مع التجريدية في الفن التشكيلي قائلا : « نفس التبدلات السريعة للاشياء » والمأثورين المختلطين مع الفوضى المأخوذة بالصدفة من مكنة حياة الزمن .

ومن (السيكولوجية) خاصة ولدت مفاهيم - (الانفيلم ، والاندراكية) ومحاولات تخريب الهيئة الواقعية ، او حتى ما هو معقول ، لتعمل محلها وسيلة اللاوعي .

وترتبط بهذا الاتجاه ايضا ، انماط معينة تنتقل من فيلم الى فلم ، هي : عدم وجود موضوع يتطور بشكل منطقي ، عدم وجود الحدث الخارجي . وهذه الافلام - حسب رأي انصارها - يجب ان تمنى على رفض منطق الحياة ، ومنطق الشخصيات ، ويجب ان تكون (الافلام) عرضا للحالة العاطفية والانفعالات وردود الفعل والاشعارات . مؤلفوا هذه الافلام يركزون اهتمامهم على المشاعر ، دون ايضاح اسبابها ، ويؤكد النقاد - كما رأينا - ان هذا نتيجة لان الناس في الواقع غير منطقيين ولا يمكن التنبؤ بما سيفعلون . ولهذا يجب الامتناع عن تحليل شخصيات الابطال والانصراف الى جريان الحدث والنوافع العفوية . ومع كل هذا يعتبر بعض النقاد الغربيين «السيكولوجية» و (الحقيقة السيكولوجية الاعماقية) حقيقة من « الطراز الاول » بالتقابل مع حقيقة (الواقع الخارجي) . لكن في الواقع ان «السيكولوجية» لا تتعارض مع (الوثائقية) . انهما شكلان من اشكال السينما الغربية .

(الوضعية) و « اللاعقلية » في الفلسفة البرجوازية رغم الاختلافات الظاهرية - تبينان فقط مختلف اوجه اعتماد هذه الفلسفة عن الادراك العلمي للواقع الموضوعي . وكلا الاتجاهين في السينما الغربية يعبران وباشكال مختلفة عن شيء اكثر عمومية ، عن مفهوم معين « للانسان الحديث » و (العالم الحديث) (كما يطيب للنقاد الغربيين تسميته) .

لقد تبين ان «السيكولوجية» هي حلقة وصل بين (الوثائقية الطبيعية) و « الواقع » المترك مثاليا ، اي بواسطة الشاعر الذاتية . يمكن تفسير اقتراب (اللاعقلية) من (الطبيعة) بعدم ادراك بعض الفنانين (الموهوبين والثرفاء) - مستقبل تطور العالم .

(اللاعقلية) - كفلسفة ترفض امكانيات العقل العظيمة - تنسرب اكثر فاكثر في (الاستيتيكا) والسينما الغربية المعاصرة . يطلق على الفنانين اسم « الفواصون في اللاشعور » ، الذين يتصيدون الحياة ، لا من الخارج بل من « الداخل » . الفن يجب ان يؤثر على المشاعر الخاصة لا على العقل .

(هربرت ريد) - النظري المشهور في علم الجمال - يؤكد مثلا : « ان فن يؤثر على الانسان بواسطة الايقاع والامواج الفيزيائية التي تضرب على اشاعر المشاة » . وتشابه موضوعه (هربرت ريد) مقولة المخرج الفرنسي (الان رينيه) : يتجدد التوتر والصور العررض الحقيقي ليس بما يسمى الموضوع ، بل بواسطة التأثير المباشر على الحشود والبصر والسمع الخ . لتكوين الكوادر وحيلتها والصوت المرافق لها الذي تحرر من عبودية الحقول : حين نسمع الكلمة لا نعلم قائلها ولا مصدر المؤثر الصوتي ، وعندما نشاهد المشهد لا نعلم اين ومتى يحدث هذا المشهد ، او ماذا يعني . (٧) كل هذا قاله بمناسبة اخراجه فيلم (الصيف الماضي في مارينياد) - وهو سيناريو (راب غوييه) - احد اعمدة الحركة الفرنسية المسماة : « الرواية الجديدة » او (اللا ادب) .

ان (اللا ادب) يتميز « بحرية وعفوية » خاصة في تعامله مع الحقول ، وهو يرفض كل امكانية للتفكير المنطقي في الفن ، ويرفض كل ابداع يمكن ان يعكس القضايا الاجتماعية .

(ناتالي ساروت) - منظره هذه الدراسة - تؤكد ان هدف الفن ينحصر في « استخراج الجزئيات لواقع لم يعرف بعد » ، وفي ايجاد مدخل الى حيز اللاوعي او الى الاشياء غير القابلة للادراك حيث هناك فقط يستطيع الادب « مد جسوره لايجاد الغذاء والحصول على الحياة » .

و (ناتالي ساروت) تعتبر (بروست ، جويس ، كالمو ، سارتر ، فرويد) بصورة خاصة اسلاف « الرواية الجديدة » وفلاسفتها الكلهين .

«الرواية الجديدة» تكافح رواية الشخصيات ، لانها تعتبر الشخصية مفهومًا عتيقًا ، ورثة الكتاب عن زمن كانوا يعتقدون فيه « بسلاحة » ، ان هدف الفن هو عكس حياة المجتمع بكل غنى النماذج البشرية التي خلقها المجتمع ، و (الرواية الجديدة) ترى واجب الفن (تطوير قوى الانسان الفطرية ، وامكانيات العقل الباطني والمواهب التنبؤية) ، ولهذا يجب ان تكون الرواية سبلا من الجمل المتعاقبة بدون انتقالات او وصف للحالة النفسية ، انها يجب ان تكون تسجيلا حرفيا لسيل الرؤى

بالعاب مضحكة : كترتيب أوراق اللعب أو أعواد الكبريت
بشكل معين ، لكن البطل يخسر دائما .

يدعي الفلم الصمق وفورة المعاني والرمزية في تصوير
العلاقات الانسانية في المجتمع البرجوازي ، لكن في الحقيقة
يبقى باردا ومملا .

كما ان « (الا ادب) » يضجر القاري الذي لا يريد
ان يتحول الى « (لا قاري) » . كذلك « (الا ادب) » المنقول
الى الشاشة يضجر الانسان السوي الذي لا يريد ان
يتحول الى « (لا مشاهد) » والذي ينتظر من الفن أكثر
من تصوير عالم الميقات الضبابية المنبثقة من الخيال
النزق .

في الاعوام الاخيرة اخذت افلام المخرج الايطالي
(انطونيوني) تحظى باهتمام النقاد السينمائيين الغربيين
لبنائهم . وكثير منهم يؤكد ان « (سيكولوجية) » افلام
انطونيوني تعبر بوضوح عن حقيقة « (السينما العصرية) » ،
وان ابداع « (انطونيوني) » هو حامل راية « (الا عقلية) » في
الفن . وفلا ان افلام « (انطونيوني) » أكثر تباينا من بقية
الافلام الغربية وهي تبك رؤية محددة تماما للعالم
والانسان . وهي تمثل التكوين الفكري لقسم معين من
الشعوب الغربيين . ومن الجدير بالذكر ان « (انطونيوني) »
غالبا ما يكتب او يصرح للصحافة بأفكار جمالية وفلسفية .
ان موضوع « (انطونيوني) » - الذي نجده واضحا في
ثلاثيته « (الصرخة » ، « (المغامرة) » ، « (الكسوف) » - هذا
الموضوع هو قلق الشخصية الانسانية العاطفي ووحدة
الانسان اللامتناهية نتيجة لذلك . و « (انطونيوني) » -
كالكثيرين من مخرجي هذا الاتجاه - يأخذ أبطاله من الناس
المتوسطين اجتماعيا « (عدا فلم الصرخة) » ، لكن حالة
الابطال الاجتماعية لا تعني شيئا بالنسبة له . لان هدفه
كما صرح بذلك ، هو الغور عميقا في « (عالم الفرد الداخلي »
وخاصة في مشاعره . قال ذات مرة « (انني اريد ان ارى
اية مشاعر وأية احساسات تجبر الانسان على سلوك طريق
السعادة او الموت » .

في « (العالم الداخلي) » للانسان ، يكشف « (انطونيوني) »
عن فوضى عاطفية تميز - حسب رايه - الانسان المعاصر
وتكشف عن مرض عاطفي ما كان لو انه « (ابروس) » (٨) -
اله المحب - بقي حيا .

في مقالة بعنوان « (الشبقية - مرض عصرنا » يحاول
(انطونيوني) الكشف عن اسباب « (تدهم ، خوف ، حيرة) »
الانسان المعاصر الذي يتقل كاهله « (حمل العواطف) »
الذي لا يستطيع التصرف به .

مما لا يدعوك ان الازمة الاخلاقية وفقدان العلاقات
الانسانية الطبيعية مثل الحب والصداقة قسيتها هي اسراض
حقيقية ورمزية ، لكن « (انطونيوني) » النظري يرى جذور
التبدلات السيكولوجية ليس في ظروف حياة الشخص
في العالم البرجوازي بل يستسلم امام قنولات الفلسفة
الا عقلية على المعرفة العملية ، ويرى اسباب الصدمات

والشاعر الفاضلة والرغبات الفطرية . ان هذا ، حتى
ليس « (مجرى الوعي) » بل « (مجرى اللاوعي) » المتدفق
من « (اغوار النفس البشرية » . ومن الجدير بالملاحظة ان
الفقيدة الجمالية لا تباع هذه المدرسة تتحول الى نظرية
للمعرفة ، تقول « (ساروت) » : « (ان هذه الرواية (رواية
المستقبل) وهي الطريق الوحيد لمعرفة العالم » .

ان قواعد مدرسة « (الرواية الجديدة) » انزلت الى
السينما وفلم « (السنة الماضية في مارينباد) » - لان رينيه -
هو اخر نتائجها ، وحتى في فلم - رينيه - الاول « (هروشيما
حبي) » - سيناريو « (مارغريت ديور) » توجد بسواد
(الرواية الجديدة) . لكن الاسلوب والبناء فيه لم يقضيا -
رغم انهما اضعفاه - على الجانب الاجتماعي « (الاحتجاج
ضد الحرب والموت المذري ، والدعوة الى الانسان) » .

اما في فيلم « (مارينباد) » فالعلاقة المعارضة والتندية
لمجتمع الملكية الخاصة اللا انساني تتناقض - حسب
راينا - مع اهداف الفيلم الشكلية - التشكيلية وتهدك
تحت وابل من اساليب « (المودرن » . وفي هذا الفلم توجد
هوة واسعة بين الحياة وانكاسها ، والفيلم يبدو كثرة
لخيال مريض « (خيال المؤلف أكثر مما هو خيال البطل) »
بمساعدة اساليب محددة « (اساليب في حد ذاتها تبين
مدى امكانيات السينما التقنية ، لكنها في هذا الفيلم تخدم
اهداف « (الاستيتيكية » المودرن) بمساعدة هذه الاساليب
يهدف الفنان الى تركيب العالم الداخلي ، العالم الباطني
للانسان بكل انفصالة عن الواقع الموضوعي . كل ما
يحدث على الشاشة ، يحدث في مخيلة الابطال وليس في
الواقع الحقيقي . القسم القصوري من الفيلم لا يمثل ما
يتذكره البطل في حالة وعيه فقط ، بل وما يعوم في عقله
الباطن في هذه اللحظة ايضا .

هذا السيل اندي لا ينقطع من التخييلات والتذكيرات
والشاعر الوجدانية « (يسمى الناقد البولندي
ياتسكييفيتش - هذا السيل « (بالكلية الداخلية ») هذا
السيل ينقل بواسطة كودر ناتجة جدا او غائقة جدا ،
وبواسطة التوالي الايقاعي وسرعة تبديل بعض المشاهد
ببعضها وما الى ذلك . وفي الوقت نفسه تغيب نجمة في
الفلم تماما . اما الزمان والمكان فنسيان بصورة مطلقة .
والناس - في الفلم - منحولين الى دمي ميكانيكية . والفلم
ساكن الى حد كبير : ببطء ولعدة مرات تتكرر اسام
المشاهد صفوف من الغرف في فندق وفي احد المصايف ،
وببطء يتميز ثلاثة شخوص من جموع المتطلين الاغنياء :
هو وهي وشخص ثالث قد يكون زوجها - ومن اول الفيلم
في انجده يحاول البطل ان يوحى للبطلة بانها قد التفتا
بعضهما . وانها كانا قد احب بعضهما وانها يحبها لحد الان .
لكن الكلمات تسقط في الفراغ ، فالكلمات لا تحرك كلمات
بالتقابل ولا الشعور يحرك شعورا بالمتقابل . كثرة
الديكورات الفارغة ، البيضاء مرة ، وذات السطوح المتميزة
أخرى تقوي الشعور بالفراغ . يرفه الابطال عن انفسهم

العاطفية في ان مشاعرنا وعواطفنا بقيت (متخلفة عن العصر) وعندما يقارن انسان عصر النهضة بالانسان الوقت الحاضر يخرج بنتيجة : اذا كان الاول يشعر بأنه في وسط كون مفهوم بالنسبة له ويشعر بفرج لا متناه بالاستداع المتعدد الجوانب فان الانسان الحديث وبفصل اكتشافات العلم اصبح يرمي في كون غريب عليه . ان على الانسان المعاصر ان يميل النظر في كل تصورات السابفة لكنه لا يزال يعيش وفق (خرافات اخلاقية) بالية - (٩)

يوك (انطونيوني) بواسطة الكرامة تهديم (اساطير الشعور) واعدها حاجة الناس للفهم ومعرفة بعضهم بعضا . اعتبر النقاد فيلم (الصرخة) محاولة رد على المفهوم الذي يقول بإمكانية فهم الانسان فقط من خلال وجوده في المحيط ومن خلال ظروفه الاجتماعية وبأن العزلات الداخلية الشعورية للنفس يمكن فهمها وتفسيرها بالانطلاق من الظروف والعلاقات الخارجية .

(آلو) بطل الفيلم - يمثل (ستيف كوجران) - عامل في معمل سكر في وادي (بو) يعيش مع امرأة اسمها (ايرما) ورغم مرور سبع سنوات ، ورغم وجود طفلة لديها ، فانها لم يتزوجا رسميا ، لان لدى (ايرما) زوج في مكان ما . لكن عندما تعلم (ايرما) ان زوجها قد توفي تكون قد احبت شخصا ثالثا وتخبر (آلو) بانها لن تنزوجه . (آلو) يضرب (ايرما) على مرمى من القرية ويأخذ طفله (روذيا) ويترك البيت . لكن مصير (ايرما) لا يهم (انطونيوني) بل يهمه آلوده فقط ومشاعره المتضاربة . (آلو) يحب (ايرما) ولا يستطيع نسيانها رغم لقاءاته مع نساء اخريات مع (ايليفيا) اولا التي كانت خطيبته يوما ما ، والتي لازالت تحبته وبمنها يعيش فترة مع (اندريتيا) الموس ، وينحدر (آلو) شيئا فشيئا لكنه لا يستطيع نسيان (ايرما) ، ولهذا يرجع الى القرية فيجد ان (ايرما) قد ولدت مولودا جديدا هي سميدة بذلك ، فيذهب الى المعمل الذي كان يعمل فيه سابقا لكنه يجده خاليا لان العمال مضربون . (آلو) يتسلق مصنع المعمل ، (ايرما) تركض خلفه صارخة ، لكن صراخها جاء متأخرا . (آلو) يرمي بنفسه من المدخنة على مرمى من (ايرما) .

وهكذا نرى ان الحدث الخارجي فقير في الفيلم ، فكل شيء داخل البطل . المخرج يرفض التفاصيل الخارجية مهما كانت ويترك مشاهدا كثيرة غير كاملة (مثل مشهد اللقاء مع الشيوخ المجانين على الطريق ، او مشهد سباق الدرجات النارية) الانسان يتألم ويموت وحيدا هذا ما يؤكد عليه فلم (انطونيوني) .

الوجود الانساني عبث ومحصور في فكرة مهيمنة واحدة : ما الذي يهيك ، ما الذي يجبرك على العيش - الرغبة ام العمل ام النكد ؟ تتساءل (فرجينيا) - يعجب (آلو) - الرغبة ، وهذه هي فكرته المسيطرة .

لم يبق في الانسان المشاعر المتضاربة (فوضى الشعور) .

ابطال (انطونيوني) لا متقنين . كل الاشياء عندهم محصورة في الشعور والمواقف في موسيقى افلام نجد لازمة حب (آلو) تنرد بوضوح مقوية التوتور المساطفي للفيلم .

عند (انطونيوني) يتم التوغل في الباطن عن طريق التناقضات المنتظمة والتي تستحضر عند المشاهد تداعيات الافكار معينة ، او مجرد احساس معين عبر علاقة الانسان بالعالم المحيط به ، الغريب عنه والرائق والبعيد .

في فلم (الصرخة) تأخذ الامستعراضات - الثنائيات - الطويلة المنفذة بأسلوب الرسم الزمادي - لابيض . معنى خاصا :

رحاب حوض نهر (بو) اللامتناهية حيث يهيم البطل في طرقاتها ، مساقا بمشاعره المتضاربة وعلى خلفية من الضباب العنبي يرسم شبح لاشجار والقرى والناس لتكوين هيئة العالم الزلق والفضائي الذي يشبه زلق وغموض العالم الداخلي للبطل .

في افلام (انطونيوني) الكثير من التعقيد المتعدد وشخصيات الابطال تعطي من وجهة نظر لا اجتماعية .

في فلم (الكسوف) نرى شريحة من حياة امرأة غنية من (روما) تعيش في الاحياء المحترمة وسط اناث عصري جدا . هذه المرأة فقدت كل إمكانية للحب بصديق ، او نلام ، او للفرج ، انها لا تملك شرارة واحدة مسسنة المشاعر الصادقة .

بطلة افلام (فيتوريا) تمثلها « مونيكافيتي » - تخرج بنتيجة : ليحب الواحد الآخر ، ربما من الأفضل ان لا يعرف احدهما الآخر .

في بداية الفلم نعلم انها تهجر خطيبها الصحفي الشاب (ريكاردو) - يمثلها « فرانسيسكو روبال » - بدون اي سبب ظاهري او داخلي ، وعلى كل امثلته ماذا يجب عليه ان يعمل ليحصلها سميدة ، تعجب : لا ادري . لا ادعي للامثلة .

تلتقي بشاب آخر (بيرو) - يمثلها آلان ديلون - يعمل وكيلًا في البورصة . ان قصة تقاربهما - التي لم تجنب لها اي فرح والتي جعلتها تخرج بفكرة عدم جدوى المشاعر ، هذه القصة هي التي يستقصيها الفلم باطناب وتدقيق :

هنا كانا يتنزهان ، ومن هنا مرأ جنب هذه البيوت المصرية ، جنب مواد البناء هذه ، جنب هذه الحديقة العامة ، حيث هذا البرميل المليء بالمال وحيث القتلانظير الورقي ، جنب هذه المصابيح ، عند ملتقى الطريق قال لها بأنه سيقبلها عندما يصيران الثمارع .

بعد تقارب (بيرو) و « فيتوريا » يجري الحديث الاتي :

- وهكذا فانت لا تريدان الزواج مني ؟
- انني لا اشعر بأي شوق للزواج . (تجيب هي)
- ولكن هذا الشوق سيأتي يوما ما . فانت لم تتزوجي بعد الان .
- كلا لم افكر في هذا الموضوع مطلقا .
- وبعد ذلك يودع احدهما الآخر :
- سارا غدا ؟ يسال (بيرو) .
- فيتوريا تشير براسها .
- سارا غدا ، وبعد غد ، وبعد ذلك ، وبعد ذلك ؟
- واليوم مساء . (تصيف فيتوريا)
- الساعة الثامنة في المكان المعتاد .
- ويفترقان .

وبعد ذلك تبدأ النهاية الطويلة .

تطوف « الكاميرا » بالشوارع الليلية المخالية ، بكل الاماكن التي مر بها في اول نزعة لهما : البيوت والحدائق العامة وبرميل اناء « الفارغ الان » والمصابيح بضوئها لا احد في الشوارع ، كل شيء خال .

ان يطل هذه الاستمراضات (الهانورايات) هي الكاميرا التي توضح بتشكيل خاص خواص البطلة .

هل ستأتي (فيتوريا) للقاء (بيرو) ؟

كلا على الاغلب . وحتى هذا غير مهم ، لانه لا يوجد في علاقتهما اي شيء « انساني » .

نهاية الفيلم تعني شيئا اخر : الاشياء تمثل محصل الناس وكل ما هو انساني يفقد معناه في عالم هذه الاشياء . الابطال يتحولون الى اشياء جامدة ، ومع كل ما تقدم يجب ان نشير الى ان (انطونيوني) في احلامه يتحرر أحيانا من التفسير اللاعقلي لسيكولوجية « الانسان المعاصر » . فنحن نجد في افلامه وثائق حقيقية لفصح الواقع ، مثل مشاهد بورصة (روما) في فلم (الكسوف) هذه المشاهد التي تشغل ثلث الفيلم والتي تصور بدقة وثائقية عمل البورصة اليومي والوجهين لها والوكلاء والمضاربين . ونتيجة لذلك تتجسم صورة البورصة الرهيبة :

كل مشاعر الانسان وكل قواه الروحية مسخرة لخدمة « معهد المضاربات » .

يكرر (انطونيوني) - بجرأة - نفس الوجوه بلقطات كبيرة وقد شوهها الحماس ، حباس اللصب ، والريح . وعلى هذه الوجوه نرى علامات المأساة ولكن مأساة الافلاس .

يبدو هذا المشهد وكأنه جواب للسؤال عن اسباب (كسوف) المشاعر للانسانية الطبيعية . عن اسباب غربة الانسان عن كل ما هو انساني حقا . ان هذا الجواب يختلف تماما عن ذلك الذي اعطاه

(انطونيوني) في مقولاته النظرية . لكن للاسف مثل هذه المشاهد نادرة في افلام هذا الاتجاه الذي نتكلم عنه .

ان عدم التطور الفكري والاجتماعية والهروب من عالم المشاكل العصرية الواسع ، الى مجال المأساة الذاتية ، هو ما يميز « انطونيوني » وآخرين من ممثلي السينما الغربية [المحدثين] .

لا شك ان النقاد اليساريين محقون عندما يتهمون (انطونيوني) بأنه يعطي أزمة الشخصية البرجوازية وكأنها أزمة الانسانية جمعا .

كتب (كفيتر اريستاركو) عن فلم (الكسوف) بأنه مظهر بالتشائم : نحن نعترف مع الكثيرين بأن الظلم - وللأسف - موجود في كل مكان ولحد الآن ، وهو موجود بكثرة . وان من يريد ان يأس من (انطونيوني) سيجد اسبابا كثيرة لذلك في الحياة اليومية ، ونعترف ايضا ، بأنه لا يمكن التناقص عن وجود العقمة الروحية والمادية ، ولكن هذا لا يعني ان تساعد على تدويرها . والعزلة في هذا فقط . ولكن في هذا الفرق تكمن القدرة على رؤية ومعرفة الاتجاه الرئيس لتطور الانسانية في ضوء القوانين الخاصة لهذا التطور .

ومع اختلاف افلام (انطونيوني) عن افلام (آلان ريبية) وافلام « غودار » القاسي - كما يسمونه - فان هدفا واحدا يجمعهم هو في خواء ولا عقلانية الوجود الانساني . غير ان تحقيقه هذا الهدف بوسائل الفن اللاعقلاني غير ممكن .

فكل محاولة من هذا النوع ستنتهي اما الى هدم الشكل الفني وفناء المادة الفنية نفسها ، او في أحسن الاحوال تنتهي الى الرقابة وعدم القدرة على التعبير ، أي عدم إمكانية لغت انتباه المتفرج ، واما الى ان يتحرر الفنان - بوعي أو بدون وعي - من القواعد النظرية للجمالية اللاعقلانية .

وفعلا فعندما تضخم الجمالية اللاعقلانية دور الفن باعتباره الطريق الوحيد للولوج في الصالم الداخلي للانسان ، فهي في الوقت نفسه تمزق هذا العالم الداخلي عن العالم الموضوعي ، وهي بهذا تجعل كل محاولة لتنظيم او تميم الواقع بواسطة الفن عملا بدون معنى . فاذا كان وجود الانسان عملية ارتجال لا نهائية ، فلا معنى لعرض هذا الارتجال للآخرين .

كثيرون لاحظوا ان فوضى ولا منطقية افلام (غودار) هي فوضى ظاهرية ولا منطقية مزيفة . وهكذا نرى ان فنانا يحاول - بانتظام ومنطقية - اقتناع المتفرج بفوضى الحياة ولا منطقيتها بشكل عام . وهذا يعني محاولة واضحة للتأثير على المتفرج بصورة معينة والإيهام له بافكار معينة ، وهذا ما يخالف قواعد اللاعقلانية .

ان هذا الانقسام بين هذه الحالات الجمالية ومحاولات



لقطة من فيلم « النفس الآخر » - جان بلموه مع جيان رينيرج

من منطقات (مودرن) لا يعتبرون أفلام « فيليني » بما في ذلك (الحياة الحرة) - أفلاما « جديدة » ويفضلون (انطونيوني) عليه .
 ان (فيليني) بصورة خاصة فنان وقصص كبير .
 وفيلم (الحياة الحرة) يذكرنا بأحسن صفحات الأدب الواقعي الانتقادي . طبعاً ان « فيليني » بعيد جداً عن المفهوم الماركسي للعالم ، أما تأثير الفلسفة المثالية والتأمل الديني للعالم فواضح جداً في أفلامه . لكن (فيليني) المتعدد الأبعاد يتبوأ مكاناً خاصاً في عملية فصح العالم البرجوازي .

انبعاثها في الممارسة الفنية يفضح ظاهرة مهمة يحاول بعض منظري الفن الغربيين التستر عليها ، وهي أن نظرياتهم لا تتماشى مع السنن الاجتماعية والسيكولوجية الموجودة فعلاً .

طبعاً ان السينما الحالية لا تنحصر فقط في الاتجاهات التي نكتمها عنها أعلاه . فبين سينمائي الغرب . يوجد فنانون يتقلب عندهم النزوع نحو الواقعية على تأثير « المودرن » مثل (فيليني) أعظم فنسائي السينميا الإيطالية الحديثة .

وجدير بالانتباه ان الفقهاء الغربيين الذين ينطلقون

في اعلامه اتهام واضح ، انها تقود الى النتيجة السالبة :

« ان الحياة هكذا غير ممكنة بعد الان » .

ففي علم (الطريق) مثلا ، يروي (فيليني) لنا قصة حياة ثلاثة اشخاص ، تذكرنا بكوميديا ايطالية قديمة : (بيرو) و (كولومبينو) و « ازيكين » لكن الاحداث تدور في الزمن الحاضر .

ان (فيليني) يرينا الوجه الاخر لهذه الاسطورة الساذجة القديمة ، عندما يصور مصير اشخاص الانسانية في المجتمع الفاسد البرجوازي الحاضر .

مالك العربية المنقولة ، الشريد المذنب ، والفبي « بيرو المصري » - يمثل (انطوني كوين) يستري فتاة مقطوعة عن الحياة ومستعبدة ، هي (كولومبينو المصرية) من امها المدمرة ، ليحصل منها زوجته وخادمته ومساعدته . واثناء تجوالهما يلتقيان بموسيقى شاب ، شاعري وحساس (ازيكين المصري) وفي ثورة غضب حيواني يقتل مالك العربية الشاب ويرمي زوجته - الشاببة الى موت اكيد ليبقى وحيدا يبكي على شاطئ البحر الليلي .

يتهمون « فيليني » بان ابطاله شخص اديبة بحثه اي انهم ليسوا نماذج لبشر من الحياة الواقعية . غير ان ابطال (فيليني) بشر حقيقيون تماما ، لانهم يعكسون العلاقات الواقعية في المجتمع البرجوازي ويفضحون تلك العلاقات .

فيلم « ليالي كابيري » يحدثنا عن مومس نقية وساذجة رغم مهنتها (شخصية هذه الفتاة تذكرنا بشكل « شخصية (جيلسومينا) من « الطسريق » - التي مثلتها ايضا الممثلة الرائعة (جوليتا مازينا) - انها تصطدم بالاخلافة الوحشية ونفاق العالم المحيط بها واخلافة « لذهب الماري » عندما تسحق النقود المشاعر ، وعندما يصبح الانسان انسانا فقط في عالم الالهام الخيالي (مشهد التوديع) .

اهم اعمال « فيليني » تعتبر بحق (الحياة الحلوة) . الفيلم مبني على شكل (قصص) تروي انطباعات صحفي شاب يكتب اخبار المجتمع الراقي ، وبالاندروج يتحول الشاب من مشاهد فقط الى مشارك في اللهو ، انه يذوب في المجتمع الراقي كما يغوص غابر سبيل في مستنقع آمن .

ان الفيلم يجذب المشاهد بقوة الادانة التي يحتويها ان يخرج يعري بلا شفقة العالم البرجوازي : كل ما في

هذا العالم ساقط ، مزيف وقابل للبيع ابتداء من الكنيسة وانتهاء بالحب والفن .

ان صور « الحياة الحلوة » للمجتمع الراقي تبعث على التآزر حتى ان فيلم (الحياة الحلوة) بعد فيلم « فيليني » يفكر الى انهم الاسباب الحقيقية لتلسخ العالم الراسخالي واطلامه تفكر الى الانسان بالمعنى الحقيقي للكلمة ، تفكر الى البطل الايجابي .

ومع اتفاقنا مع اكثرية النقاد في تقييم الفيلم بهذه الصورة نريد ان نؤكد على نقطة اخرى: بطل « فيليني » الذي يعبر بشكل ما عن علاقة المؤلف وقسم من المثقفين الغربيين بالعالم يقف امام (مشكلة الاختيار) . فبعد اجتيازه كل عذابات جهنم واقراره (بان الحياة أصبحت مستحيلة) فهو يبدو باحثا عن جواب للسؤال ، كيف يجب ان يعيش وامامه عدة امكانيات : حياة الراحة البرجوازية والسلام العائلي مع خطيبته « اينا » المحدودة الفكر ، او الخروج من الحياة ، النهاية الوجودية التي اختارها المثقف (شتينر) او طريق النوبان في شلال « الحياة الحلوة » ، لكن في الفيلم توجد امكانية اخرى رغم عدم وضوحها معبر عنها بشخصية فتاة المثقفة النقية البسيطة التي تدعو البطل في نهاية الفيلم للحاق بها . شخصية هذه الفتاة يمكن ان تفهم « وفلا هكذا فيها البعض » على انها شخصية العذراء التقليدية . لكننا نجده في شخصية هذه الفتاة رغبة كبيرة للاندماج مع الشعب البسيط والنقي وهذا اول احساس بان المثقف الشريف سيجد القوة من اجل الانبعاث الروحي فقط في اعماق الشعب .

من الصعب التنبؤ بالطريق الذي سيسلكه ابداع (فيليني) فقد تبين ان فيلم « ٨ 1/2 » - الذي احسب بالسرية انهاء العمل فيه - فيلما مقبدا الى اقصى الحدود ، ربما اراد الفنان قبل ان يقول رأيا جديدا في العالم الذي يراه . ان يحدثنا عن نفسه وعن الطرق المسدودة التي يسلكها باحثا عن الالهام الفني .

فيلم « ٨ 1/2 » يتحدث عن عمل فنان ، عن مخرج سينمائي تاه في (سوق في ساحة) . الفيلم يبدو مجنوناً ، هاذيا لا منطقيا . احداث الفيلم تجري تقريبا كل الوقت في ذهن البطل - الاحلام تتشابك مع ذكريات الطفولة وانطباعات اليوم الماضي فجأة تستدعي تصورات غريبة للماضي . وكل هذا يجري في مصح حديث جدا ، حيث يرتاح البرجوازيون وكبار رجال الدين والارستقراطيين ،

وكلهم مصورون بسخرية شديدة • يحتوى الفيلم الكثير من النقاشات حول الوجودية والكانتوليكية ودور وظيفة الفن وما الى ذلك • لكن كل ذلك معطى بنوع من السخرية الخفيفة وفي بعض المشاهد تبدو كمحاكات هجائية تسخر من بعض الاتجاهات الحديثة • في الفن •

في الفيلم يوجد مشهد شديد الهزؤ بالكنيسة : احد كبار رجال الدين يستقبل البطل للتحدث عن جوهر المسيحية • يجرى ذلك في حمام للمياه المعدنية في انفسيف المذكور •

يدخل الزوار هذا الحمام لاستنشاق الابخرة المفيدة وقد لف كل منهم جسمه بقماش ابيض •

ان التحضير الطويل للقاء البطل برجل الدين • يتوج بهجملتين فارغتين ينطق بها رجل الدين •

يسخر (فيليني) ايضا بنجوم السينما العجائز وبالمجنين وبكل طرق انتاج الانلام • المافوق المافرات الصاروخية •

مرة اخرى تجد في هذا الفيلم النهاية الميزة (الفيليني) فبعد ان يشعر البطل المتعب والشمع قد ترقصه على ابداع اي شيء • او قول اي شيء للناس • نراه فجأة يلتفت الى السيرك • فتظهر على الشاشة خيول السيرك والمهرجون • شخصيات مضحكة ومؤثرة تمشي على الغمام عارضين بسيف • وعند ذلك يفهم البطل بان الفن يجب ان يكون بسيطاً ومفهوماً للجميع • انه يبدو وقد بعث من جديد •

كل اشخاص الفيلم اولئك الذين كانوا موجودين حقيقه واولئك الذين رآهم في هذيانه واولئك الذين اتوا اليه من الذكريات البعيدة • كسل هؤلاء في ملابس بيضاء وقد امسك كل منهم بيد الآخر • يذهبون الى شاطئ البحر خلف ممثلي السيرك ومعهم يشترك الفنان نفسه •

فيلم (فيليني) الجديد معقد ومعليء بالرموز ورغم ان المخرج يسخر في فيلمه من كثير من الاتجاهات الفلسفية والدينية والجمالية (الحديثة) فهو لم يستطع التخلص من تأثيراتها • فمثلا تصورات (فرويد) عن دور الجنس في ابداع الفنان وبقاء تأثير المشاعر ذات الصلة الجنسية أثناء الطفولة وتأثيرها في سيكولوجية وابداع الفنان والنح • قد اثرت بقوة على الفيلم •

فيلم (فيليني) مسمى (٨١/٢) وحسب شهادة

الصحافة فهو لم ينجح على مستوى الجمهور • الفنان يبدو وكأنه توقف للتفكير منتظر ان يفهم الناس أملا ان يقوده صراع الفنان الداخلي الى الواقعية • الى طريق الحقيقة • الى الفن القريب من الشعب •

في السنوات الاخيرة يتزايد عدد السينمائيين الغربيين الذين ينطلقون من الواقعية ويحاولون بشجاعة وبشرف عكس صورة موضوعية للعالم البرجوازي في افلامهم • انهم يهزؤون بانهم انهم العميقة وباستنتاجاتهم الجريئة احيانا • رغم استعمالهم لطرق تعبير تسمى تقليدية •

ورغم ان استنتاجات هؤلاء ليست ثورية بصورة دائمة • فهم أقرب اليها من المذكورين اعلاه • افلامهم تتحول الى أحداث سياسية •

ان الماركسية - اللينينية تؤثر بشكل متزايد في عقول المثقفين الغربيين التقدميين • واحسن ممثلي الثقافة والفن بدأوا يفهمون ان الفكر الاشتراكي فقط يستطيع انقاذ الفن من الاندثار • انهم ينتقلون الى واقع الشعب انهم يضعون فنهم في خدمة التقدم •

تجد في اعمالهم تصورا دقيقا وتاريخيا صادقا لنواقع في تطوره الثوري وتقدمه • ان فنهم مرتبط مع نضال الطبقة العاملة • انهم يعطون صورة عامة عن الحياة في هذا البلد او ذاك طارحين احدي المشاكل • ناقدين بشدة العلاقات الاجتماعية السائدة مبينين المخرج الواقعي من تناقضات العالم الرأسمالي •

ان موقع الفنان في العالم الرأسمالي ومكانه في النضال الفكري • أحد أهم المسائل المعقدة في الفن الغربي المعاصر • ان تطور الفن وتقدمه يتطلب موضوعيا عدم التهاون مع الفكر البرجوازي (اللا انساني) الذي يخرّب من الداخل الثقافة الانسانية - ضد (جمالية القبح) • ضد اذلال الانسان • ومن اجل المثل العليا للمستقبل • ومن اجل اعادة الثقة بالانسان • ومن اجل فن سينمائي تقدمي • ترتفع اصوات قسم من السينمائيين الغربيين الكبار • يقول المخرج الفرنسي (كريستيان جاك) الذي اخرج فيلم (لو أن جميع شباب العالم ٠٠٠) - (لو أن جميع سينمائيي العالم حاولوا تصوير افلام تغنى بكل ما هو رائع ونبيلا لساعدوا بذلك على الاسراع في القضاء على الكراهية بين الشعوب وعلى التمييز العنصري) (١٠) - والمخرج الفرنسي الآخر (اليه شانوا) يطالب بفيلم (ذي صفة ايجابية) • انه يطالب (بالنضال ضد القذارة

والتقولات على الإنسان) • (ليه شائوا) يخرج باستنتاج محق : (الافلام التي تسلي المشاهدين يعرض المسقوط والجرائم ، تساعد على قتل الاحساس عند المتفرج ، وتشرب فيه الفرائز السائلة • علاوة على ان هذه الافلام مليئة باليأس وشخصها بدون أمل أو مثل عليا •••) (١٩٩) •

أهم ما يبحث عنه المخرجون التقدميون الغربيون ، هو لنزوع نحو موضوع اجتماعي مهم وواضح ، لمعارضة (التفنن في السيكونوجية والطبيعية في جماليات (غودرن) •

يكتبون الآن الكثير عن (الواقعية الحديثة) في السينما الإيطالية التي جاءت كبديل لـ (نيوريزم) -

اواخر الاربعينات - بداية الخمسينات •

أن السينما الإيطالية الحديثة نمت على ارضية معادة الفاشية والسيطرة الرأسمالية في إيطاليا نهاية الخمسينات - بداية الستينات ، وبتأثير الماركسية - اللينينية الى درجة كبيرة •

بين ممثلي السينما الإيطالية الحديثة ، نجد اقطاب (النيوريزم) - (ديثوريسزي) نانني لسوي • أوغو غريغوريني ، بير باولو بازوليني ، وآخرين •

إن السينما الإيطالية التقليدية حاليًا تملك مواضيعها وطرقها في التعبير ، أنها تهاجم الفاشية الجديدة ، وتفضح اسطورة الازدهار و (المعجزة الاقتصادية) ، أنها تواصل طريق لواقعية الانتقادية

و (النيوريزم) • طبعاً إن السينما الإيطالية الحديثة تواجه في تطورها صعوبات كثيرة فافق كثير من اقطابها - حتى القريبين ذاتياً من الماركسية - لآزال مجدداً بتناقضات نظرتهم للعالم • وهذا ينطبق بشكل خاص على (فسكوتتي) أو ممثل الجيل الجديد (بازوليني) • لكن ، وبشكل عام ، فإن ما يميز السينما الإيطالية التقدمية هو جرأتها في لغت نظر الراي العام الى المشاكل الاجتماعية والسياسية المهمة ، مستخدمة في ذلك اغنسى تجارب الفن السينمائي •

وهناك افلام كثيرة تدل على ذلك ، وخاصة فلم (غريغوريني) - الملائكة الجدد - • إن هذا الفيلم محاولة ل طرح وتعدد الجوانب لقضية - مصير الشبيبة الإيطالية من مختلف الفئات الاجتماعية ومن مختلف المناطق (وهذا مهم جداً بالنسبة لإيطاليا) •

بمساعدة مشاهد مميزة مربوطة بينها بالتشابه أو بالتضاد • فيقول المخرج عن عمله : (اردنا ان نتكلم

عن تصادم الناس ولافكار الذي يمكن ان يقود الى التعميم في النواحي الاجتماعية والجمالية) •

يجب القول ان قوة هذا الفيلم هي بالضغط في ان النعد الاخلاقي فيه يتساعد الى استنتاجات اجتماعية مهمة •

الفلم مكون من عدة مشاهد مصورة في صقلية و نابولي وروما وميلانو ومناطق أخرى • تشاهد على الشاشة الممندين الشباب للفلاحين والعمال والارستقراطية ووظفين والتمتعين والمواطنين • تشاهد صوراً مؤثرة لاماكن مهجورة ، كانت قبلاً اماكن مزدهرة • تشاهد صور التعصب الديني والادغام في صقلية ، التي تذكرنا بالقرون الوسطى ، تشاهد صور المدينة الرأسمالية الكبيرة بتناقضاتها المصارغة •

إن فيلم (غريغوريني) - كما تشهد الصحافة بذلك - اعطى صورة كاملة وصادقة لما يسمى (بالمعجزة الاقتصادية) في شمال إيطاليا • من هذه الناحية بشكل خاص ، يؤثر المشهد المصور في مصنع السيارات في ميلانو الذي ينتج سيارات قليلة لكنها خاصة • إن هذا المشهد يفضح سياسة الرأسمالية : التناقض والمساواة بسياسة (العلاقات الانسانية) في الواقع إن كل هؤلاء مراقبين الاجتماعيين والمختبرات السايكونوجية والديمقراطية المزيفة في التعامل مع العمال - كما يعرضها الفيلم - كل ذلك ليس الا شكلاً جديداً عن اشكال ابتزاز الارباح •

الشحاح يرافق المخرج ايضاً عندما يعرض محاولات بعض الفئات الفلاحية الفلسفة - في الجنوب - من اجل ايجاد مكان آخر للعمل ، عندما يفضح - ساخراً - محترفي السياسة المشهورين الذين يوزعون يميناً وشمالاً توصياتهم للمواطنين والخب •• لكن الفيلم لا يخلو من بعض النواقص الشائعة •

بعض المشاهد مبسطة أكثر مما ينبغي • وفي مشاهد أخرى اهتمام زائد بالجنس • وما يؤسف له ان النهاية ضعيفة جداً • أنها تصور عائلة ارستقراطية تحتفل بعيد رأس السنة في (نابولي) • أثناء الاحتفال يتسكك شاب وفتاة الى الملجأ • وتبدأ مشاهدتهما عرضاً تلفزيونياً لاختبار العالم • يناقشان مشاكل السياسة العالمية •

وهكذا وبدون ارادة المخرج ، يعطينا الفيلم الاستنتاجات النهائية عن المشاكل الاجتماعية الكبيرة من وجهة نظر الشباب اليأس ، وليس من وجهة نظر قوى التقدم في الامة التي سبق وإن عرضها علينا •



لقطة من فيلم « انها حياتي »

لكن قيمة الفيلم - كما ذكرت صحيفة (اونتيا)
بحق - لا تقتف عند كونه انتصارا لمخرج شاب ونجاح
لجباة نبيلة من العاملين في السينما (شارك في العمل
في الفيلم كثير من الهواة من نابولي) ، بل لان هذا
الفيلم ايضا مقدمة لتعويض الفن والفكر في السينما
الاطالية .

في القلم تتكامل سماء شخصية الشعب الفائر
على المحتلين مع الابقاء على خصوصية كل فرد على حدة.
من الشباب والنساء والمقاتلين .

(نانني لوي) و زملاؤه كتاب السيناريو ، اعادوا
تصوير احداث تلك الايام بناءا على شهادات شهود عيان،
وبمساعدة وثائق حقيقية ومصادر ادبية (مثل - كتب
الكاتب التقدمي - الدودي ياكو) .

الهم ابدعوا ملحمة شعبية مؤثرة ، عقدة هذه الملحمة

عندما نتحدث عن السينمائيين الايطاليين
التقدميين ، يجب ان لا نغفل اسم (نانني لوي) وفيلمه
(ايام نابولي الاربعة) - الذي حصل على تقييم عالي في
مهرجان موسكو الدولي الثالث سنة ١٩٦٣ .

السينما الايطالية ، وسببا اليكسان الاخرى لا تزال
تلقت الى ايام الحرب العاشية الثانية الى ايام النضال ضد
الفاشية لتذكر الناس بمسؤوليتهم عن مستقبل البشرية.
ولتكريم ذكرى ضحايا الحرب والفاشية الذين سقطوا في
سوح النضال من اجل مستقبل البشرية .

ان فيلم (ايام نابولي الاربعة) مهم قبل كل شيء ،
لانه يعيد - بشكل وثائقي تقريبا - صورة الانتفاضة
الشعبية في خريف ١٩٤٣ ضد الفاشية والاحتلال الالاني
النازي .

يغلب أحيانا بغشاء من اوهام مبادي الفلسفة - الجمالية
(الجديدة) الخاطئة .

اما الفن التقدمي فقد انفصل عن هذا الغلاف تماما .
وعند ذلك ستوضح قوة الواقعية وستكتشف العالم
الذي يعيشون فيه . وعند ذلك سيحصلنا الفن نستنتج
استنتاجات ربما لم يستطع بعض الفنانين من الوصول
اليها ذاتيا .

ان الانتاج السينمائي دائما اكثر من كونه صورة
بسيطة للافكار الفلسفية . لكن النظرية الفلسفية الخاطئة
تستطيع تشويه الصورة الحقيقية للعالم التي يرسمها
الفنان .

ولهذا فان النقاد السوفيات لا يستطيعون تحليل
وتقييم الفن السينمائي الغربي بشكل عام ، و اتجاهاته
المختلفة بدون مناقشة فلسفية وفكرية .

ولهذا لا يمكن الحديث عن (التعايش) . ولهذا
علينا في علاقاتنا مع الثقافة الروحية البرجوازية ان نكون
(تنقائيين) ، مع عدم السماح للافكار الغربية في مجال
الفلسفة وعلم الجمال : (الوثنائية) ، (اللادرامية) ،
(نسيكولوجية) المنقذة والفخ ، بالتاثير علينا هذا من
جهة . اما من الجهة الثانية فعلى ان ندعم كل ما هو
تقدمي وكل ما هو ديمقراطي حقا ، وكل ما ينتجه الفكر
الاشتراكي .

ترجمة : عبد الهادي الراوي



تظهر في اللحظة التي يبدأ فيها حفة من الشباب القتال
ضد دورية المحتلين الالمان وبعد ان يحلوا رفيفهم
الجريح في سيارة محطة يدورون كل شوارع المدينة ،
ودعين الناس للنضال من اجل التحرر . المسيرة الليلية
لتحية الجندي المجهول للحررة الاخيرة ، الانتفاضة القوية
للنساء اللاتي استطعن اخفاء بعض اقاربهن المطاردتين ،
شجاعة سكان منطقة (فوميرو) المنقطعة النظير . انظام
الجنود والضباط الهاربين من وحدتهم اليهم . الاهليون
الذين يتقدمون لتخليص الرهائن الذين اراد الهتلريون
اعدامهم وظهور بوندر الانتفاضة عفويا في عدة اماكن وفي
نفس الوقت . هذه هي المشاهد التي بمنت صفحات
الانتفاضة الشعبية المنتصرة . وخلال هذه المشاهد ،
منشورة جزئيات غاية في الصدق . فتشاهد كيف تمتص
الانتفاضة كل سكان المدينة وكيف يتعلمون بناء المفاريس
برمي الكراسي في الشبايك وما اشبه . نشاهد كيف
يتقدم النضال بحماس (ابناء شوارع نابولي) الذين
لعبوا دورا هاما في الحوادث تماما مثل أحداث الاصلاحيات
تشاهد معركة غير متكافئة بين مدفع الثوار الوحيد مع
الدبابات الالمانية ، وتنتهي المصلحة فجر اول اكتوبر .
ينسحب الالمان مرغمين على القبول بشروط (المرأة) ،
ان نابولي اول مدينة في اوروبا الغربية تتحرر بقواها
الذاتية من الطاعون الفاشي .

اننا نجد نماذج سينمائية تقنية في بلدان اخرى .
ففي فرنسا مثلا فيلم المخرج (اوتان لاز) - (لا تقتل)
المعادي للحرب ، والذي منمنته الرقابة الديفوليسية ، وفي
امريكا افلام المخرج (كريمر) - (مستحصد العاصفة) ،
(المقيدون) ، (محاكمة نور ميرغ) . وافلام اخرى في
بلدان اخرى . لكن عن هذه الافلام يجب الحديث بشكل
خاص . انها موضوع يجب ان يكتب عنه الكثير من المقالات
الطويلة والجديدة .

لقد بدأنا ملاحظتنا بالتأكيد على الروابط العميقة
بين الافكار الجمالية والتطبيق العملي في السينما الغربية
والفلسفة البرجوازية ، والفكر البرجوازي ككل .

وفي ضوء هذه العلاقات حاولنا تمييز مختلف
الاتجاهات في السينما الغربية تلك التي تتماشى مباشرة
الفكر البرجوازي وتلك التي تحاول قطع الصلة معه . اننا
لم نستطع التفاضل عن ان ابداع بعض الفنانين الكبار

تعني أعضاء صفات طبيعية على نتائج العمل (البضائع) ، مثل القدرة على التبادلة ، امتلاك قيمة عالية - بين هذه الصفات في الحقيقة هي ظاهرة خاصة بطريقة الإنتاج الرأسمالي - المترجم .

(٥) C. Pirson and E. Roud, Cinema of Appearance Sight and Sound, Autumn, 1981.

(٦) - النسبية - هنا هي - relativity - باللاتينية ،

وهي نظرية مثالية ذاتية تنفي إمكانية المعرفة الموضوعية لتسمية معارفنا .

(٧) Cinema 61, no. 58, p. 56

(٨) آله العجب

(٩) Films and Filming, 1981, no. 1, p. 7.

(١٠) مجلة (الفن السينمائي) السوفياتية ، سنة ١٩٦١ رقم ٧

ص ٢٨ - بالروسية -

(١١) المصدر ص ٦ -

(١) القسم الأول من البحث منشور في (المرح والسينما)

العدد الخامس ، السنة الأولى ، كانون الثاني ١٩٧٢ ص ٨٦ - ٨٥ .

البحث مترجم عن كتاب : « عن فن السينما - خاصيته ، هيئته .

لته - مجموعة أبحاث - منشورات معهد الدولة السينمائي للاتحاد

السوفييتي (لفيكا) - مطبوعات - الفن - موسكو ١٩٦٥ ص ٢٥٤

وما بعدها - المترجم .

(٢) - اللاعقلية - (باللاتينية - irrationalis) وهي

اتجاه مثالي في الفلسفة ، ينفي إمكانية الفهم المنطقي لظواهر وقوانين

العالم الموضوعي . يتناول اتباع هذا الاتجاه استبدال المعرفة بالإيمان

والفريضة والعقدس - المترجم .

(٣) - الوضعية - داجع القسم الأول من البحث المشار إليه

أعلاه في (١) ص ٨٧ - ٨٥ - المترجم .

(٤) - الفيتشيزم - Fetishisme في الاقتصاد :



حزب جديد



تأليف : توماس وايزمن
ترجمة : هتير عبدالامير

الفصل الرابع

نمو هوليوود

عندما ذهب (سيسيل بي دي ميل) الى هوليوود سنة ١٩١٣ ليخرج اول افلامه (الرجل الهجين) لم يكن الاستديو الذي عمل فيه اكثر من مخزن خبوط معور ، وقد استخضمت ذرائب الجياد كبديل لفرف ملاسسي الممثلين ، وكان المخرج يقوم برحلته اليومية من بيته الى محل العمل على الحصان لانها افضل طريقة عملية للسفر على الطريق القذر غير المستوى المليء بالحفر الذي يؤدي به الى الاستديو ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى هي كونه لا يمتلك وسائل اخرى للوصول الى هناك فامتلاك سيارة كان يعتبر خارج امكانياته اذن فلا خيار له في استعمال الطريقة السالفة الذكر .

ان الوضعية اليائسة التي كان فيها - وهي عمل فيلم - زادت كآبة لكونه قد احضر معه مسدسا ووضعه في حزامه ، لان في تلك الايام كانت المنافسة في تجارة الافلام قاطمة للرقبة ادبيا ومجازيا . ويذكر دي ميل في مذكراته الشخصية كيف ان الرصاص قد اطلق عليه في مناسبتين منفصلتين وهو في طريقة للعمل . ووصف

رجل السلاح المنفص ذاك بأنه كان من المحتمل ان يكون اول ناقد لافلام دي ميل ، ولكن لحسن الحظ ان تسديده الى هذه كان اقل دقة واحتكاما من تسديد النقاد فيما بعد .

لقد سارت امور الشركة التي قامت بانتاج فيلم (لرجل الهجين) براسمال قدره (١٥٠٠٠) دولارا امريكيا . وفي غضون سنوات قليلة صارت تساوي ما يعادل بليارا ١٠٠ لان ما اصاب تجارة الافلام في أوروبا من سحق وتدمير بسبب الحرب العالمية الاولى جعل ذلك امريكا تصبح مهيمنة على ٩٠٪ من انتاج العالم . ولما صار السوق العالمي في احضان تجار السينما الامريكان - اذ ليس هناك امامهم منافسة جدية - بالمعنى التجاري من قبل البلدان الاخرى - امسكوا بقيضتهم على تجارة الافلام والتي لم تقلت منهم الا جزئيا مع مرور السنين . كان عمل فيلم في تلك الايام في امريكا هو اكثر اثارة من الافلام المنتجة نفسها . وعملت الشركات الرئيسية على تشكيل شركة احتكارية (ترست) لفرض منع العديد من المنتجين المستقلين من انتاج افلام ذات عتاد ومستلزمات مسجلة غير مسموح لهم باستخدامها . كانت هناك انتحارات متعددة ، وقد اجرت الشركة محققين للقبض على المستفيدين من اختراعاتهم بصسورة غير قانونية ، فانقض مندوبو الحكومة على صانعي



فيلم « ملك الملوك » - أخراج سيسيل دي ميل

للعاصمة المعروفة لتجارة الافلام • ولاشباع الجوع
التزايد للافلام • بنيت استديوهات جديدة ضخمة
واسعة • فتحول مخزن الحبوب الذي انتج فيه سيسيل
دي ميل اول افلامه كما تتحول آثار قديمة • الى
استديوهات (بارامونت) • والتي سرعان ما سرها
تكون من الحجم بحيث ان تصويرها بصورة كلية يتطلب
ان تكون نوقها في طائفة •

كانت البنوك في وقت ما • لا تقبل التأمينات من
اناس مرتبطين بصناعة الافلام • ناهيك عن اعطائهم
قرضا • لكن الامر تحول فصار رجال (وول ستريت)
يصبون الملايين في هذه الصناعة • أصبحت هوليوود
مدينة صاخبة مجهزة • واصبح اسمها مرادفا او يعني
التبذير والاسراف • والمباهاة • والهبوط الى مستوى
العوام • والتجاذب بين ليلة واخرى • وانكسار القلب •
وتطرف وزيادة في كل نوع • ان العناية والحفلات
الدعائية قد بلغت الفكر الجمهور حتى لم يعد يعرف
نفسه • وجعلت الناس يعيشون في عالم المبالغة • حتى
انهم قد صاروا يعتقدون انه اذا كان شيء ما ليس
(بالاعظم) فهو لا شيء • وقد وصلت العناية البهلوانية
في هذه الفترة الى حد جعلت (فالتينو) يربي له لحية •
وجعلت حلاقي امريكا يكادون يطلقون صرخاتهم • اذا

الافلام المنتهين للجزء • وصادروا واستباحوا كاميراتهم
واضطروهم على ترك انتاجاتهم • مسببا ادى الى عمل
بعض الافلام في أماكن سرية بعيدة او مخايء مع وضع
رجال للمراقبة واخبارهم في حالة مجيء الخيالة فمثلين
للقانون او الشرطة الاحتكارية • وكان حتى بين المنتجين
المجازين قانونيا نزاع عنيف كثير • وصارت وفرة من
لايسي بذلات القانون المستثنى للقانون •
فتبع ذلك ظهور مختلسين وحديث افلاسات وسكر
وعريضة واستيلاء •

ان اغراء مهنة الحصول على الدولار بأسرع الطرق -
او لتكون اكثر دقة - لربح ائليون من الدولارات وبأسرع
الطرق • كان قاسيا ومستعبدا للنفس • والكثير جدا
من المنتجين اخذوا يتجهون الى الغرب • الى كاليفورنيا
حيث يستطيعون تصوير افلامهم • والعديد منهم قدور
افلامهم حول مواضيع يمكن تصويرها في الخارج أي في
الطبيعة وفي مناخ حقيقي • وكانت الحدود التكميلية
بالنسبة لصانعي افلام غير المجازين قانونيا اغراءا
اضافيا حيث انهم اختاروا أماكن قريبة منها للتصوير
ولتهرب اذا اضطرو الامر •

وفي غضون سنوات قليلة صارت (هوليوود)
- الجزء الفخم الفاخر من لوس انجيلوس - هي

نهموا ما قد يؤدي اليه ذلك اذا ما قلده الاكثريه في
تريه النحي وبذلك تنكس تجارتهم .

لقد انصب في هوليوود فستقلون وانضاجيا ،
وانشورب وعديم الموهبة ، والطموح ، والطباع ، والرفوض
في اكثر من دزينة من الاشغال الفردية ، وكل حيل
يحتون عن الشهرة السريه ويسمون للحياة الفاتنة
الساحرة ، ومعظم الذين حققوا ذلك لم ينتهبوا الى ان
هذا قد حدث لان المصادفة قد لعبت دورا كبيرا فيه .
وشعر الخارجون ولنجوم الذين وجدوا انفسهم فجأة
يربحون رواتب ضخمة بانهم ينبغي ان يعيشوا في اسلوب
يلائم وضعهم الخاضعة المبهمة ، فارتفعت شفق بالغة
الزخرفة في الاحياء الهادئة لهوليوود ومقاطعاتها التجارية ،
وشيدت برك للسباحة الخصوصية ، ودور عرض
خصوصية ، وستودوا من الكلترا سقا وعربات .

وكذلك عصمي اناث ليقيموا بالثقوش في
المرات والمدخل ، ولكي يدبروا وسيلة لاعادة خلق
رونق يابن القديمة وبها في مرسم يغزل هيلز . وعمل
معظم النجوم العاطفين على ان يستمروا في حياتهم
المخاصة في نفس الخيال الجامح الذي مثلوا فيه على
أرض الاستديو فجر ذلك عليهم الزوال احيانا فهم لم
يدركوا ان الحقيقة الواقعية تبغى محفوظة بصورة مؤلمة
لفرض ان تلتقطها الكاميرات السينمائية ، لكنها تدخل
الى حياتهم اليومية يوما بعد يوم بطريقة مشوشة مربكة .
لقد اعتاد (جون جلبرت) دائما ، وهو من اعظم النجوم
للاوار العاطفية ، ان يحي في الواقع الادوار التي سبق
ان مثلها على الشاشة ، والمخرج (كينك فيدور) في كتابه
(الشجرة هي الشجرة) ، يقول : (اذا كان عقده
الجديد هو تمثيل دور قائد قوزاقي مقدم فان جاك
(جلبرت) سيستأجر خدما من الروس في بيته وسيجعل
ضيقه ينسلون بالاستماع الى عازفين على آلة البلاكينا
وهم يشربون البوردكا في الحياة الواقعية ، وجلبرت
هذا ثم يكن باستطاعته ابدأ ان يتقبل الانكسار في
شعبته وشهرته عندما حدث ذلك بدخول الصوت الى
السينما (اي معي السينما الناطقة) . لقد مات في
سن الثامنة والثلاثين ، مليئا بالمرارة ، شاعرا بالوحشة
غير قادر على ان يفهم لماذا لا تسير الحياة وفق النموذج
الذي تقدمه المخطوطات السينمائية لمروجيولدين
ماير .

لكن بالطبع هناك نجوم آخرون كان لديهم فهم
أريب لما كانوا يبيعون ولم يسمحوا لشخصهم المزعومة
على الشاشة ان تصيهم بشر او ان تسي انهم او الى
حياتهم الشخصية ، ان (هاري بيكنفورد) التي اشتهرت
بانها محبوبة العالم ، وقد اختصت بتمثيل أدوار البراءة ،
بل والبراءة ، التي تكاد تصل الى درجة الاستحالة ، والتي
انارت غمزة الجمهور في حمايتها كما تحمي المخلوقات
الغريبة ، فانها في الحياة الواقعية لم تكن بحاجة

ما أقل حماية : فهي امرأة تاجرة ذمية ، قد عرفت
القيمة التجارية بالضبط لبرائها ، وحقت بروة خيالية
من وراء ذلك ، ولا شككت (اتحاد الفنانين) مع دوكلان
فيريانكس الكبير ، وشابن ، و د . د . دبليو . جريفت ،
اشارت عليهم بان يجعلوا لادارة الشركة السيد وليام
جين ماك آدر . ان ذلك لا يدل ابدأ على انها بريئة .
وتذكر (دوكلان فير بانكس الكبير) فانه كان يملك
فيها واقعا كاملا لجاذبيته كممثل والتي كان يفصلها
بمهارة ثلاثم الخراج المتقلب للجمهور ، انه عرف بانه
ليس مثالا عظيما ، لكنه لم يضيع الوقت ناديا امكانيه
المحدودة ، بل استغلها لصالحه ، وجعل نفسه في
افلامه الأولى الدالة الرئيسية لاكثر الفضائل التي
يجب بها الامريكيون : التفاؤل بالخير ، واللامنية ،
والنشاط السريع ، والباغت للحيوية ، والسرانض
النهزية ، والضربة المستقيمة باليد اليمنى الممددة الى
الفاك ، وذو العقل (السليم) ، والملائم جسديا ،
والشجاعة ، لقد نشر مختصر فلسفته الشخصية في
سلسلة مقالات في المجلات حيث صرح بانه لم يلمس
المشرب ابدا ، لانه وعد امه بذلك عندما كان في الثامنة
واخذ يسط قائلا : (كن نظيفا في الجسم والعقل) .
وفي العشرينات كانت الافلام عند رسمها للاخلاق
انسانية تلك الفترة تصفها بانها حياة شائعة و (حياة
ظيمة) وكان هذا الوصف يعتبر على شيء من الحق .
وكان فيريانكس قد عدل نفسه بصورة حاذقة
للائم الظروف الجديدة فترك الكوميديا التي تدور حول
مشاكل غرف النوم والفراما التي تدور حول موضوع
المرأة الشيوعية ، وعاد الى ازمة اكثر بطولية واستقر
على سلسلة قصص مغامرات صاخبة متعاقرة :
(الفرسان الثلاثة ، روبن هود ، حرامي بغداد علامة
زورو) والتي ما زال الناس يتذكرونها حتى اليوم .
قد جنب الى هذه الافلام حيوية وهمة او مثيرة للخيال ،
وروحا مضحكة معدية ، وحركات جسمانية ضخمة
شديدة وسريعة ، وروحاً انسانية مرحة ، ان تلك الافلام
يمكن ان تمتع جمهور اليوم وكأنها كوميديا تعبيرية
رقصة لما فيها من التارجح وهو مطلق بالسعدان ، وفي
ذمة سيف ثقيل قصير ، والوثوب من السقوط والشرقات
والغلب على غرة من الاعداء بمفرده ، والتملص او
الاقلات من مطارديه السخفاء غير المتفرين باستخدام
مناورات مهلكة ، وتكشيرة واسعة دائما تملأ نصف
وجهه . لقد كان موحيا لشخص كارثونية هي بشير
بشخص (والت دزني) لتتحدى قواته المكسنة
والرصانة .

اذا كان فيريانكس صوتيا ، فان رودلف فالنبرنو
الاباطي الوسيم ذا الشعر المشوط الذي يملأ لامعا
واضحاً كأنه مغلي بالجلد كان النموذج الاغروديتي
للمجمال المثير . وكان هذا عندما ينظر الى امرأة فسان
عينيه للبرتين على المستوى العالي تنقل وتوصل



فيلم ، الامميا العشر - اخراج دي ميل

الانتشار ، وكان موته بالنسبة لآلاف النساء خسارة شخصية محزنة مؤلة - لم يحدث ان لعب ممثل دورا صميميا مثله في حياة أناس حتى لم يكن قد عرفهم اللهم الا ما لعبه جيمس دين بعد عدة سنين -

ان الممثلين والممثلات ممن طارت شهرتهم الى الافاق امثال (ماري بكفورد ، فريمانكس ، فانتيو ، نازيموفا ، ثيدا يارا ، بولانجى ، جون جليبرت ، كلاراىو ، جلوريا سوانسون) وآخرون لم يكونوا مجرد ممثلين يعطون حياة مختصرة لشخص متخيلة - انهم كانوا احيانا غير عامدين ذلك بشدة نماذج للحياة الانية ، مرشدين اخلاقيين ، مرشدين في الحب ، ومشاورين في الجنس ، ودعاة لنوع معين من الحياة ، وشعبيين ، واهل البدع الموهوسة والاذايا ، وآلهة ، ومثاليين ، وسادة للانعقاد وللإيمان بالمعتقدات ، وبدلاء للأحباء المفقودين او الغائبين ، أزواج ، زوجات ، امهات ، اطفالا ، واصدقاء - ان عن الواضح ان القليل من هؤلاء النجوم - ان لم يكن ولا اي واحد منهم - قد كان جاهزا او حاضرا لكل وظائف او مراكز متنوعة كهذه ، وفي الحقيقة ان اكثرهم كانوا انفسهم في اشد الحاجة الى من يقودهم ويقدم لهم نفس

مشاعر لو ترجمت الى كلمات شغتها الرقابة - كسان اجنبيا ، وكان دخيلا غريبا ، وشهواليا بصورة صريحة : كان يمثل ملايين النساء شيئا خرج من احلام يقظتهن المعيبة - وهو لم يكن باية حال ممثلا زدينا : كان بإمكانه ان ينقل الانفعالات بوضوح نوعا ما ، وكان يستطيع ان يعبر باقل التواء بالوجه مدروس متزن عن الانفعالات المطنوب منه عكسها اميرا اقوى من اى من الممثلين الآخرين في زمنه - كانت لديه القوة والاناقة وله أسلوبه الخاص - وقد كان نجاحه الصخيم الهائل الذى قاده الى لقمة هو عندما اسند اليه الدور البارز في (فرسان دأرويا الاربعة) - اما قبل ذلك فانه كان قد اعتاد غالبا على ان يمثل دور الاوغاد او الاشرار - فقد كان ممن يعتقد ان الجانب لديهم نزع معينة للشر ! - وقد استغلت بصورة فنية جاذبية للنساء وجلبت عنصرا عدائيا مذكرا مقريا في افلامه مثل (الشر ، الشيخ ابن الشيخ) - فقد عامل فانتيو فيها النساء بخشونة ، قاحية جمهورة اكثر بسبب ذلك - وكان التأثير الذى أحدثته قويا وصميميا وممرضا اساسا حتى انه عندما مات (بالتهاب الزائدة الدودية) كانت هناك هيمستريا واسعة

ان تلتحق بمدرسة لدراسة الدراما . ورأها المخرج السويدي المرموق ، (موريقز ستلر) ، فاعجب بها كثيرا واستند اليها دورا رئيسيا في فيلم (قصة جوستا برينك) ، هذا الفيلم التثير للاعجاب نظرا لاجراسه الممتاز ، وايضا لنموه غير العادية لجاريو في اول تمثيل لها في اول تمثيل لها في اول فيلم ، وهي لم تكن الا في الثامنة عشرة من عمرها . واذا حاولنا ان نصف جاذبيتها فاننا كمن يحاول ان يعطي مقاييس وابعد دقيقة جدا لنفخ او احجية . هناك شيء عالمي هائل صخم فيها وفي الوقت نفسه انها تقدم عزلة مرحة عن العالم بكونها معزولة حتى من عواطفها العنيفة الخاصة . كما لو ان فيها شخصيتين : شخصية المتفـرج وشخصية المعرض لانغالي المشترك . لقد قيل في اغلب الاحيان بان جاريو لم تكن جميلة بصورة باهرة . فانها بارز اكثر مما يجب ، وركبتاها عليقتان كثيرا كثيرا . وقوامها قصير وعريض نوعا ما . انها ممكن ان تكن كذلك لكنها بالتأكيد هي حبيبة للجمال الذي يجعلنا نتمنى ان نجده في النساء ، بل ان الحبيب الذي فيها — عندما يكون فيها هي — يبدو جذابا وكأنه مطلب الانوثة نفسها !

وعذا هو النوع من الجمال الذي تملكه جاريو . وعلى كل حال ، عندما التقى بها لويس بـ ماير في برلين لم يحبب بها كثيرا على الفور . لقد كتب الى ستلر ان يقول لها : (في أمريكا لا يحب رجالنا النساء البدينات) ومن الواضح ان جاريو قد تشربت بالفقد : فانها قد حضرت للعمل بعد ان قللت من وزنها عندما عرض ما ير عليها وعلى ستلر عقدا مع متروجولدوين ماير . أما رد الفعل الاول لشخص الاستديو اذاما فانه كان اقل من انجذاب صوفي . لكنها اظهرت نوعيتها غير الاعتيادية في اول فيلم لها في هوليوود (السيل) . وثبتت اقدم اخرى هذا الانطباع عنها ، ورغم انها لم تكن افلاما جيدة ولكنها اصبحت مذكرة بسبب تمثيل جريت جاريو . لكنها مع ذلك كانت افلاما ناجحة بحيث ان جاريو طالبت بترقيع من (٦٠٠) دولارا اسبوعيا الى (٥٠٠) دولارا للعدة نفسها ، وهذا حدث بعد مرور عام واحد على وصولها في متروجولدوين ماير ، وكانت ضامنة مقدما قبولهم دفع المبلغ .

لقد شاركت (جاريو) الممثل (جون جيلبرت) في عدة افلام هي : (الجسد والشیطان) ، (حب) (امرأة عاطفية) . وقد اصبحا معا ثنائيا رومانسيا شهيرا ، احد اوائل الامثلة (لكيما الشاشنة) او التزيج الكيماوي الناجح على الشاشة الذي غالبا ما يحاول المنتجون ان يخلقوه . ولكن مهما كان الشيء الذي تبحث عنه هوليوود فان جاريو لم تصدم به لانها كانت غالبا متقلبة المزاج ومنسحجة وتسمى لان تكون كتومة . وتوفي (ستلر) في ١٩٢٨ ، ذلك الرجل الذي اكتشفها واحبها ، فمادت الى أوروبا بعد وفاته بفترة قصيرة لانها



الارشاد الذي قدموه بصورة لا شعورية الى الآخرين وان موقف الجمهور كان موقف المتلقى الدليل والمحاكي لا الناقذ والسوء الحظ كان قد احتضن من قبل كبريات الصحف والمجلات وخصوصا مجلات التسلية . وفي بعض المناسبات النادرة عندما كان لقطة من الكتاب يتفقدون ذلك ويكتشفون الزيف لتلك الشخصيات المنفخه اكثر من اللازم فكانت الصحف تغضب مثل المثلث انصاف الالهة لانها هي نفسها من الولهائن العابدين .

ان (جريت جاريو) كانت اعظم مثل أعلى بالنسبة لنجوم العشرينات المرموقين وقد استمرت شهرتها لمدة اطول مما مع غيرها . ولم يعرف السر في كونها مفضلة للجمهور حتى الان رغم مرور مدة طويلة تزيد عن العشرين عاما منذ آخر ظهور لها في فيلم . وهي قد صارت اسما عالميا وان فعاليتها وتحركاتها اذا ما اكتشفها أحد الناس وهذا لا يحدث الا نادرا فانها تحتل الحروف الكبيرة في الصحف . لقد ادخلت جاريو التسلية الى قلب الجمهور حتى عندما لم تبد ترغب ان تفعل ذلك بصورة شخصية . اما لغزها او سركونها مدهلة فان عواما كثره تضاعت لخلقه : نظارتها الغامقة ، ورغبتها الاكيدة في ان تترك وحيدة ، وسريتها ، ولا ميلاتها بالشهرة ، وابتماعها الساحرة .

ان اسمها الحقيقي هو (جستانفسين) ، وهي كفتاة عملت في محل حلالة في مخزن في ستوكهولم قبل

كانت رغبة أن تبقى وحيدة على أن تعود بعدها الى أمريكا
تعمل في بعض من أفلامها .

لقد جذبت هوليوود الاوربيين وتم تكسف بسببهم
وجاريو ، فاتوا استجابة لفئة بدت غير محدودة لكنها
وسا بعد تنووت وتصبح معينة . لقد تأسر العديد من
المخرجين ذوي النهج العالية . والكاتب ، والشعير .
والحرفيين السينمائيين . بالوعود برواتب ضخمة ، وفرد
لعظيمة ، فقادروا اوطانهم الاصلية وقاموا بالرحلة الى
هوليوود ليبحثوا انفسهم في نوع من الغاية حيث انهم
لا انتزحوا . وفي هذا الوقت بالذات حسدت اول
مصادمات جدية بين الفنانين ورجال الاعمال ، لان صانعي
الافلام الاوربية كانوا يتمتعون بحرية شخصية اعظم
ما في أمريكا حيث ان رجال الصناعة الاوربيين يفسد
الحرب العالمية الاولى كانوا صغارا وفراء ومن حيث
الكفاءة لتجارية متأخرين كثيرا عن امريكا لذلك
يتجادلون مع مطالب فنانهم مما جعل الفنانين اولئك
يقدمون تغييرهم الشخصي المستعمل بسبب كونهم غير
خاصين ككبار اصحاب السينما الذين يقررونهم ما يجب
ان تكون عليه الافلام ويفرضون على الفنانين اسلوبا
رسميا . وكان الاوربيون المعجبون بانفسهم فسد
استطاعوا بصورة او اخرى ان يقدموا نوعهم الخاصة
وبطريقتهم الخاصة ، فاختبروا وجربوا ، واكتشفوا
وسائل جديدة في استخدام الكاميرا وجسارفوا على
مسؤوليتهم ، وكان عملهم الضخم قد اثر وثار الطريق
لصانعي الافلام الامريكية وقد نال الاعجاب العظيم
من قبل أكثر رواد الافلام الامريكية القطنين فشعرت
هوليوود ان مواهب تربية كهذه هي مثل عرق ذهب
يجب ان يستفاد منها الى حد يأتي بانفج المرجو . وقد
فكرت هوليوود انه اذا كان بإمكان الالمان والفرنسيين
والسويديين ان يعملوا افلاما بتلك الجودة عندما يتروكون
لاستنباطاتهم واختراعاتهم الخاصة ، فانهم سيصلون
الافضل والافضل بكثير . والاكثر نفعا - كما يقال .
وستكون افلامهم احسن عندما تنتج باشراف وادارة
رؤساء الاستديو مباركة بالعرفنة التجارية ! وأكثر من
ذلك ، هو ن كل حركة تهدف لحرمان الصناعيين
الاوربيين من خيرة موهبتهم ستخدم هوليوود على مر
الايام ويصبح هؤلاء الهوييون عائدتين لها . وكان الشعار
الذي رفعه هوليوود هو : اذا لم تستطع ان تغلب عليهم ،
فاشتريهم !

ان بعض المخرجين والكاتب والممثلين الذين جاءوا
الى هوليوود استجابة لدعوتها اقتبسوا طرقها في
العمل السينمائي . لكن اكثرهم لم يفعلوا ذلك لانهم
وجدوا ان هوليوود تعجب بهم لكونهم مختلفين ، وان
كانت عند استخدامهم تريد ان يكونوا كغيرهم تماما
لكنها تسمح لهم بان يضيّقوا طعنا صغيرا من القسرة
الاوربية - وان يقيموا مسحة من لفل حلو . وبعض
الحياة الفرنسية ، وشيئا من الثوم وثقة من السمك :

ذلك كل ما نودعه وارادته هوليوود لان يشترك في
بناء الفني الذي اعدته لجميع هذه المحتويات . ولكن
اذا ما حاول أحد المخرجين ان يفسر "الاساس في تركيب
عده محتويات فانها ستجعله يلاقي المناعب " ان هوليوود
ملا لم تكن تريد ان يكون سنفل فنيا جدا في اخراج
علامه . لذلك لم نسمح متزوجين ماير له عند
يد توقيع عده هو وجريتا جاريو ما ل يخرج افلامه
الاخيرة ، رغم انه هو مكتشفها وهو اندي جذب انتباه
لويس ماير اليها فكان ان غادر (سنفل) أمريكا وقد سقم
متها وخاب امه فيها ، وفي الوقت نفسه تقريبا كانت
بارامونت تتباحي بانما مهنة بالمضارة والتقاوسة في
اعلان يدعى بان لديها (اعظم . لكتاب الاحياء) وقد عقدت
معهم عقود : سير جيمس باري ، جوزيف كونسراد ،
ارنولد بينيت ، روبرت هيجنز ، ثي . فيليز اوبنهايم ،
سير جلبرت باركر ، الينور جلاين ، اوارد كنوبلوك ،
وسمرست موم ، آفري هو رود ، هنري اوتز جونز ،
نورمو هاندون ، دوار شلن ، صامويل ميروين ، هاري
ج . اويجنز . وبمسورت هجرة المواهب في حقل
الادب ونسرح من الخارج الى أمريكا ، لقد جلبت هوليوود
الغنان (ف . ديليو . مرنو) لانها اعجبت بمفترته
بصورة كبيرة لعله في فيلم (الضحكة الاخيرة) . اما
فيلم (تنويج) وهو من اخراج (اوي . ديونت) فانه
ترك اثرا كبيرا على أمريكا فلم تكف هوليوود هذه
المرّة بانصاف المقاييس ، فجلبت للخروج ، والمنسج
وكاتب (السكرت) : ليوبيريسكي . وحصلوا على
توقيع عقد مع (جاكوبس فيدر) لانه احدث شهرة عظيمة
في فرنسا . وقيل عن (فيكتور سيستروم) بانه يعمل
اشياء عظيمة في السويد - اذن فاحصلوا على سيستروم .
واختطف ايضا (فرتز لانج) ، وكذلك (ارنست لوبتش) ،
و (بول لين) ، و (بول فبوس) وآخرون . وعندما
سمعت هوليوود كلمة (ثقافة) مدت يدها الى دنس
صكرها ، فقد اعتفت بان احسن طريقة للتعامل مع
شيء لا تفهمه هي ان تشتريه حتى لو تبين فيما بعد ان
ذلك الشيء غير ملائم لطريقة هوليوود في عمل الاشياء
- حسنا ، انه سيحسن باحداثه بعض التغيير ! ذلك كان
النهج .

ولما يأتي الفنانون الذين اشتريتهم بدافع تقاضي
اعلى الاجور يجلسون في مكاتب ترفه لا يفعلون اي شيء ،
فتبسط همتهم ، وبعد ان يتموا ضخوا على هذا التسوع من
العلاج يصلون الى بداية عملية غسل الدماغ ، وبعد
مرور عدة شهور ، فان قليلا منهم يستطيع ان يرفض
عملا مقبلا اليه حتى لو كان عملا لا يؤمن به او يراه
يستحق ان يقوم به . منذ هذا الوقت وما بعده ، حصلت
هوليوود على سمعة كونها محلا للخراب او لتدمير المواهب .
فان تذهب الى هناك ، سواء كنت ممثلا مسرحيا او مخرجا
او روايا او كاتب مسرحيا ، فان ذلك قد اصبح يعني
بانك قابل لان تبيع .

الافلام مما يلي : المرأة المحنظ بها ، الشقي عديم الرحمة . الرجل التقدم غير المرتاقب ، المنقب عن المنصب الدون جوان (زهر النساء ، الغنى الدوب والفتاة اللعوب . المجنون بالجاز ، المجنون بالشرب ، المجنون بالظلمان . لساظر ، الرجال الكبار ، مشروا الجحيم ..

كتب (لويس جاكوبز) في (نهضة الفيلم بالانثوية والتواضع والتي تمثل المرأة كمالية في الانتظار ، الى نموذج عناني شاطر جذاب مبلد مغري مستأجل جري ، سريع ، واستعمال برنس جاديتك (الامر الجذاب) الى اطلس (بطل جبار) امر داينمي ملي ، بالعاجاذبية الجنسية ليقتل بدعارة الى حمامات وغرف جلوس كريكنا الانثوية)

اما سيسيل بي دي ميل (الذي كان من اكسر المخرجين نجاحا في الافلام الفنية الهزلية التي تدور حول موضوع الجنس ، فانه قد اقتنع بان اثرات المحطة هي كالمرأة في العصر الفكري التي كانت عادة يرمى عليها : وكلاهما لم تعد بالاصلوب الذي يعتد به ، ان اعظم ما اكده دي ميل وحافظ عليه خلال كل حياته تقنية الطويلة هي قابليته على التحسس بمزاج الجمهور في اية لحظة . فقد كان مشهورا وناجحا طوال حياته ابتداء من السنوات الاولى لحياته الفنية وحتى وفاته (في ١٩٥٩) . لقد استطاع ان يجذب الناس لمدة (٣٥) سنة مكيفا نفسه دائما مع متطلبات الاجيال الناجحة ، فانه راعى عطش جيل العشرينيات الى الترف ، والحياة العالية وحبهم للترغزة بتقديمه افلاما مثل (ما الداعي لتفسير زوجتك ؟) (الفاكهة المحرمة) ، (غراميات اناول) ، فردوس الاحق) ، ضلع آدم ، وكلها كما اكد (لويس جاكوبز) سمحت بقدار وضباب الروابط الزوجية ، كما انها وصفت الشباب غير المروض الصيف كل العنف والجيل الشاب في تهيج ونورته ، ولما صارت وفرة من هذه الانواع من الافلام في الاسواق واشتد ضغط الجماعات الدينية والمدنية فان هوليسود اضطرت ان تنظم بينها (غير المنظم) وتلتصع على الاقل ضريبة استخدام الشفاء لتتحدث عن الاحترام ، فكان دي ميل اول من استجاب لذلك . فقام في ١٩٢٤ بانتاج فيلم (الوصايا العشر) ليسكنهم لفترة سرعان ما عاد بعدها الى معاولاته الاولى ضمن التواضع المهدبة والدينية . فقد ادرك ان اليهود التي يتحدث عنها الكتاب المقدس فيها شيء طيب يخدم الغرض . وفي ١٩٢٧ لجأ الى فيلم فيه مجال للسناظر المتعددة الجذابة عن حياة المسيح فاخرج (منك الملوك) ، ومن هذا الفيلم وما تبعه لم يلتفت ثانية الى ماضييه الشبح بالخطيئة . لقد اكتشف طيخة هوليسود السارية بنجاح : الجنس ، والعنف ، والدين . ادرك دي ميل ان باستطاعته عند تقديم حياة ومزايها قاندي الاخلاق العظام ان يقدم بالضرورة طبعا تفاصيل كثيرة جدا عن

ؤكد هذا المعنى كل الكتب او المسرحيات ذات القيمة التي كتبت عن هوليسود من قبل كتاب لهم خبرتهم في العمل هناك . بل وانها تقدم لنا صورة مشروطة عن ذلك المكان . وهذا بالطبع لا يعني ان هوليسود تدمر الموهبة دوما . فهي تدمر فقط ما لا تستطيع فهمه . واستعماله او تزييره او قتياسه او بيعه . اما بالنسبة لن يستطيع الاستجابة لها من حيث المزاج والناحية الفنية التي تتطلبها هي فانها مكان رائع لان يعمل فيه . لان من محاسن هذا المكان توفر المناخ الممتاز والكفاءة التكنيكية في الاستديو . والتركيز المفتح للذكاء او لموهبة ، وكذلك لراتب العالي . ففي بداية العشرينيات كان بإمكان مخرج في القصة ان يربح بين (٢٠٠٠٠) و (٥٠٠٠٠) دولارا عن الفيلم الواحد . والمؤلفون الناجحون يحصلون على ما يتراوح بين (١٥٠٠٠) و (٥٠٠٠٠) دولارا عن القصة الواحدة ، اما نجمة مثل (نازيدوفا) فانها تستطيع ان تجمع (١٣٠٠٠) دولارا في الاسبوع الواحد . وقد لا تحدث هذه الارقام انرها لدوي في ايامنا هذه حيث ان اجر النجمة قد وصل أحيانا الى مليون دولار عن الفيلم الواحد . لكننا يجب ان نتذكر ان الضريبة في العشرينيات كانت اقل ، والمعيشة - حتى ولو على نطاق مريحة هوليسود - كانت تكلف اقل مما هي عليه حاليا في امريكا .

ليس هناك ما يدعو للدهشة اذا وجدنا استجابة من الاكثية لاغراء النداءات الهاتفية البعيدة القادمة اليهم من هوليسود الخيرة المادية غير المتمثلة على الوهم . فان النزاهة نفسها في سنوات ما بعد الحرب العالمية الاولى ، ككل شيء آخر ، كانت قد غدت تساوي فقط ما تباع من اجله . لقد هيجمت افلام هوليسود المتشابهة المكررة دوما للرغبة في الشراء والجنس والتسلية النيرة التي هي احدي دلائل وعلامات (عصر الجاز) . ولقد اخذت انماير الاخلاقية تفسير : المحرمات القديمة اخذت تفيض مع نوع من الشعور بشجاعة مهسترة . ولم تعد مواضيع محصنة كل ما يتطرق الى الزواج والدين والعدالة والتشرف واحترام لقانون والطهارة ، فالافلام صارت تطلن بشكل مفتوح او تهزأ ضمنيا وتحمل عناوين مثل (الزينة المطلية بالذهب) و (الشفاء الكاذب) و (هيت اكثر من الذكر) و (الحب شيء فظيع) و (اسبوع واحد في الحب) و (غرفة الجلوس) و (غرفة النوم والحمام) و (لالوسم) و (لفراشان التوام) و (حبيبة الانهيا) و (ضراوة الشباب) و (عصر الجاز) و (شباب ملتعب) و (الشباب لطائف) و (ما الداعي لان اكون طيبا) . وصار ابطال وبطالات

الإنبياء اللا أخلاقية التي قاوموها . وكما قال (آرثر نايت) : « إن دي ميل لم يدع مشهد استلام موسي لوصايا على الجبل لوحده بل أظهر ما يجري تحت الجبل من الخطايا » . لقد علم دي ميل هوليوود كيف تستطيع أن تستعيد جمهور العائلات دون أن يضحي بفتاة راقصة واحدة ! أي دون أن يضحي بشطب أية إثارة ممكنة .

وبعبارة مماثلة لهذه العبارة مع فاروق انه قل تفادوا واكثر بكثير موهبة في تناول مواضيع الجنس هو ما قام به لخرج الاثنائي الاصل (ارست لوبتش) الذي انضم مع هوليوود وكانها وطنه اكثر من اي مخرج اخر من ستوردهم من البلدان الاخرى . كان قد وقع عقدا يضمن كمنزل وقد عمل فعلا كذلك لفترة قصيرة في افلام من انتاج شركة هاركس رينهارت . الا انه في الواقع قد بدأ يعمل كمخرج واصبح مسؤولا عن اخراج وانتاج بعض الافلام التاريخية ذات المشاهد المتنوعة المثيرة ، وحقق نجاحا كبيرا جعل هاري بيكفورد تدعوه الى امريكا ليخرج لها فيلما دراميا بملابس رسمية هو فيلم (روزيتا) ورغم ان هذا الفيلم لم يحقق نجاحا كبيرا الا انه ادخل نوعية معينة في الافلام الامريكية عرفت بان فيها (لمسة لوبتش) . فقد اظهر الذكاء الحاد والاسلوب الانيق للأوروبي المتحضر في الافلام التالية : ثلاثة نساء ، قبليتي ثانية ، مروحة الليدي وتدمير اذن فهذه هي باريس ، الفردوس المحرم ، دائرة الزواج ، نشيد الحب ، نيوتششكا . انه اول مفلسف حقيقي في السينما ، رجل قد اثارت طريقته مؤلفات (برناردشو) و (اوسكار وايلد) اكثر مما تافه بالازاء التي تدعي بانها حكمية اي اراء (سام كولينوين) . كان بإمكانه ان يتناول قصة روثية عادية هوليوودية فيضيف اليها ملاحظات رائدة جريئة واهتماما برسوم شخصيات متماكة . ولما كان استادا في الايماء وانغمس فانه بإمكانه ان يجعل مثله يعكس نظرة او تنهده ابرمسة جفن او ايماء ما يعني علاقات انسانية لا يستطيع مخرج آخر ان يقدمها الا بالكثير من الانفجار والصخب . ان افلامه أصبحت ملحوظة لا لما تقدمه من موضوع فقط بل بما توحي به : فاهم الاحداث الخطيرة في افلام لوبتش لا يراها الجمهور على الشاشة لكنها دائما تثير خياله .

كان لوبتش مخرجا يستطيع ان يوفق بصورة جيدة وبنجاح بين الاعتبارات التي تفرضها المسألة التجارية لصناعة الافلام وبين الروابط الاخلاقية او المئوية ، وقد كانت بالنسبة له التعديلات التي تفرضها هوليوود على صانعي الافلام هي تحدي لمبقرته وهو يتجاوز له واخذها بنظر الاعتبار في نفس الوقت دون ان يضحي بما يريده هو . كان قد اوجد لنفسه عبقرية متألقة . وهنا وصف ما يراه (لويس جاكوبز) لمشهد في فيلم (الفردوس المحرم) الذي يمثل نوعية مشاهد لوبتش : « دخول الى المشهد » انتفاضة متوردين . رئيس المجلس أدولف

منجو يطعن المتوردين بهمو . وعندما يلجأ أحدهم الى سيفه ، يلجأ منجو الى الجيب الخلفي لسطونه وكأنه سيخرج مسدسا لكنه يخرج بدلا عنه دفتر صككات ، وينتهي بشراء المتوردين الثائرين . الكثير من التفرجين اعتبروا هذا المشهد هوليودية نفسا في الواقع انما يلجأ فعلا الى اسكات الاعتراضات او لثردات جعل عملي هو تقديم المال . ان لجوء هوليوود سابقا الى الافكار الجنسية وفسانها دون اعتبار للقيم الشريفة قد اثار الاعتراض ، ومعظم الفكرة السيئة التي اخذها الجمهور عن هذه الافلام كان ناجما ايضا من الحياة المذكرة التي سلكها بعض رجال السينما ، فان عددا من الفضائح كان قد اشترك فيها اشخاص مرموقون في هوليوود مما جعل المسألة تلفت الانتباه وتثير بداية الاعتراض ، ولكي يحمي منتجو الافلام انفسهم من التهديدات فانهم اجتمعوا واتحدوا وقرروا ان يحاولوا هم انفسهم ان يكونوا فرقا رسمية وقد دعا احدهم ان يكون كل منتج سينمائي وموزعها في امريكا واعضاء شركاتها متزيمين في مستقبل ببعض المبادئ الاخلاقية المينة وبصورة واضحة . ولكي يقنعوا الاخرين بان نواياهم جديّة فعلا ، فانهم اعلنوا بان صانعي الافلام قد رشحو (ويل هيس) وهو سياسي جمهوري مرموق وجنرال شهير في امريكا لان يعد الصيغة الجديدة للانتاج . فانوجد ما سمي ب (مكتب هيس) للنظر في كل المخطوطات السينمائية والاخبار المتجنين بما يصلح منها او ما لا يصلح للانتاج ، ووضع سلسلة من القواعد والتعليمات لترشد المنتجين الى طريق الصواب . لكن هذا المكتب لم يؤثر تأثيرا كبيرا على اخلاقية الافلام ، اذ انه لم يفعل سوى ان ارغم المنتجين على اختبار عبقرية اعظم باللجوء الى الفف والبوران في المسائل الاخلاقية بحيث لا يتكشف امرهم للمواطنين بصورة سهلة ، وما تجمع فيه هو انه جعل هوليوود تحصل على واجهة محتومة . وقد اتفق المنتجون التجاريون الثنوسعون في اعمالهم فيما بينهم ، وسعدوا تماما . وقد فرض مكتب هيس ان تكون الفضيلة محبودة وبجب مكافأتها والرديلة مذمومة ويجب ان تعاقب ! اي صار بإمكانهم ان يظهروا في افلامهم كل ما شاءوا من الرديلة وكل ما عليهم فعله هو ان يجعلوا مصير ممارسي الرديلة سيئا في نهاية الفيلم او القصة السينمائية . ان مكتب هيس لم يلق (بالتراف الضامة) خارج الشاشة ! ولكنه - كل ما في الامر - قد اصر على انها يجب ان لا تظهر مستمتعة او مستعدة زاهية بضياها . ان الانصياع الى هذه التعليمات لم يؤثر على رصيدهم في شيك التذاكر ، لكنه بالطبع جعل الافلام لا تقوم بتقديم الحقيقة الكاملة للحياة ، لذا فان الفنانين الجديين الذين رغبوا ان يقدموا صورة صادقة عن العالم هم الذين لم تقدمهم تعليمات مكتب هيس ودرجات اخلاقياتها .

وقد ظهرت الى الوجود بعد سنوات مجموعات رقابة قوية اخرى تساهم في عمل مكتب هيس او تدعاه منها :

معدة من قبل ، مدعية بانها الطريقة الاخلاقية ، حسب ما تريده المجموعات (فرقة النزاهة) و (بنات الثورة الامريكية) بدلا من ان تعالج الحياة كما تعيش في الحقيقة والواقع . لقد اصررت تلك المجموعات الشجيرة - مثلا - على ان الآباء يجب ان يظهروا على الشاشة دائما معاملة باحترام من قبل اطفالهم . ومن الواضح انهم سيعتبرون (ملك لير) مسرحية غير اخلاقية استنادا الى ان ابنتيه جونريل وريجان قد اخفقتا في اظهار الاحترام الواجب له . وهذا يكفي لان نقول بان معظم الروائع العالمية في الادب ستفشل كافلام هذا اذا حصلت على الموافقة او لغيره من قبل (فرقة النزاهة) !

لقد استطاع - لحسن الحظ - في السنوات الاخيرة عدد من المنتجين ان يجعوا في مجابهة وتحدي (فرقة النزاهة) وتجاهل تعليمات الانتاج التي اتخذت صيغة جامعة فائتق عدم اكثر حرية مما سبق في هوليوود . لكن هذه المجموعات للرقابة (وكذلك الرجال الاعصابيون الذين آذروها طويلا - بحكمة وحساس - وخضعوا لمتطلباتها) هي التي يجب ان تلام على ان ما قدم في الافلام لم يظهر ما في الحياة الحقيقية الصارخة ، بل خضع تحت تأثير الهواء الزائف الذي تنفسه الفالسية .

(بنات الثورة الامريكية) و (فرقة الجيل الامريكي) و (فرقة النزاهة) وغيرها من مجاميع متنوعة ، وقد اخلت بعض الاندية والمؤسسات على نفسها حق تقديم الاحكام الاخلاقية على الافلام ، لكن اكثرها قوة كانت (فرقة النزاهة) لانها مشكلة من قبل الكنيسة الرومانية الكاثوليكية ، وقد وضعت هذه نظاما من الفئات والاصناف لكل فلم يعرض على الجمهور فيقولون عنه (مقبول) اذا وافقوا على عرضه ، او (معترض على بعض اجزائه) او (يعلم) في حالة الرقص . ويعتبرون اي كاثوليكي يشاهد فيلما قيل عنه (يعدم) بانه مذنب قد ارتكب خطيئة عريضة .

كان تأثير هذه المجموعات الضاغطة على صناعة الافلام في هوليوود ، تأثيرا ، مدمرا ، كان كالفكية ، اذ لم يخدم لاخلاق كوننا تتظاهر ، مثلا ، بان الفضيلة دائما تكافؤ والرذيلة دائما تعاقب ، فان تكافؤ الفناء الطامسة التي قاومت افراوات المليونير بان يتزوجها في النهاية يعني هذا عكس ما قصد به بالصيغة الاخلاقية اذ ان استجاباتها للزواج من المفري لها يعني انتصار للرذيلة لا الفضيلة . ان الفنان الجدي لا يستطيع ان يبدع اذا كانت قصته يجب ان تنتهي كما قد اعد لها سلفا او بصيغة



السينما الاجتماعي ، ونحن يؤكد
بريخت قائلا (وعلى طول الزمن لم
يتم نقد السينما ودورها الاجتماعي
الفعال بشكل علمي ، ولهذا يظل كل
نقد نظري نقدا ايحائيا ليس له أية
صفات ايجابية !

فمثل هذا النقد يفتت قواه بمنافسة
مشاكل (النوق) المعاصرة والتسي
تبقى سجيئة (الطنون الطبيعية) ولهذا
فبريخت لا يرى (الذوق) الاسلمة
او سلاحا خاصا ، ولكنه لا يطرح هذا
المنطلق من العالم النسبي انما من
العالم التجريدي والطلق ، حيث ان
بريخت يؤكد بان هذا النقد ليس نقدا
فرديا ، لان الناقد كانسان بذاته
لا يمكنه ان يفهم ذلك دون عمليات نقد
جماعية يخوض تجربتها لاستخلاص
الحقيقة ؟

ويمتد بان وجهة نظر (بريخت) هذه
انما هي مبنية على نتائج دعوتيه التي
اقامها على إحدى شركات السينما التي
نقضت الاتفاق معه فيما يتعلق بإخراج
مسرحيته (الاوبرا ذات القروش الثلاثة)
للمخرج السينمائي (بايست)

وملخص هذه الدعوى ، ان الشركة
التي تعهدت بإخراج قصته لم تحترم
حق الترجمة والاصل بل خرجت عن
محور القصة وحرفت هدفها الاساسي ،
وقد خسر المسرحي الاشتراكي الدعوى
وكسب حق الترجمة والتصرف كمؤلف
وبعد هذه التجربة استخلص بريخت
ملاحظات النقدية التالية ..

- يمكن للفن ان يستغني عن السينما
- لا يمكن للسينما ان تستغني عن
الفن

- من الممكن تشييف ذوق الجمهور
- الفيلم عبارة عن (سلمة)
السينما .. صراع طبقي !
ان هذه النقاط الهامة جاءت لتعكس
الاضواء عن حقيقة المجابهة والتناقض
الاسلمين بين (كاتب السيناريو
والخرج) وبين (المنتج) الذي يملك
كل وسائل الانتاج بصرف النظر عن



ماركس : البرجوازية خلقت
اصحاب معاشات ومن اشارتها

● فرنسا

تتار حاليا في باريس مناقشات عميقة
حول علاقة الفنان برتسولت بريخت
بالسينما وانسرح وفي التحليل التالي
بعض وجهات النظر النقدية كما كتبها
بعض النقاد *

- وفق التحليل الماركسي للفن
والادب يتطلع الجمهور الى أكثر مسن
اشارة او ملاحظة فهو يرغب التجديده
العلمي للنسق ، الذي يسمح له بالخروج
من الدائرة البرجوازية المغلفة التي
فرضت وصايتها على النقد طيلة عصور
كثيرة ، وجاء وقت ذبولها ..

من هذه الناحية انطلق (بريخت)
ليسجل بعض الخصائص النقدية
حول السينما والسرح فقد كشف
بريخت عن التناقض الاساسي بين فن
الدراما وفق نظريته وبين السينما
وانتاجها في عصره ..

فبريخت يؤكد على ان المنتجين ظلوا
يتلكون وسائل الانتاج السينمائي في
حين ظل هو كفنان ملتزم لا يملك أي
شيء وبهذا برزت حدة التناقض ،
فبريخت لم يكن يفكر في كسب المال لا
عن طريق السينما ولا انسرح ، بل
انه كان غير مكثرت بالسينما كساداة
تشيفية وانما كان يرعى فيها اهمية
قصوى وخاصة في العصر التاريخي
الانتقالي ..

اما معظم النصوص التي كتبها
بريخت حول السينما ومكانتها الاجتماعية
فقد كانت تناقش نوعية العلاقات ودور

الاختلافات بين مختلف الفروع التي تشكل جميعها وحدة الإنتاج .

من هذا المنطلق نستطيع ان نستخرج بصورة منطقية السبب الرئيسي لفشل الفن وعدم فاعليته السينمائية السببية حسب وجهة نظر بريخت ، ولكن هذا الفشل لا يعود مطلقا الى قضية التخصص (لان الوسائل والالات السينمائية بعد ذاتها هي وسائل وادوات عادية الاستعمال ومبسطة جدا) يعود بريخت لهذا الرأي منطقيا من وجهة اخرى يحاول فيها ان يصفه بصورة علمية ، فهذا النقد يشرح ايضا التحليل العلمي ضد جميع (الايديولوجيين التقدميين او معارضيه) لانه يأسف لتدخل الصناعة في السينما مما ينتج عنها تشويه مفهوم (الفن) ، ولهذا فالفلم برأيه ما هو الا سلعة وان الابتاع الفني الذي تتخلله حاجيات مادية يؤدي الى ان يصبح التوزيع السينمائي شبيها بتوزيع التاجر دون ان يطرح مشكلة دور السينما الاجتماعي في التوجيه ؟ وبهذا يعلّق بريخت الاهمية على مظهر صفات (السينما الرجعية) (سينما متخلفة + الاستعمال السياسي من قبل القوى الرجعية) ، تؤدي كلا الى (تصنيع الفن) وبالتالي خدمة مصالح الطبقة المادية !

وحسب المفهوم الاول لبريخت (يمكن للفن ان يستغني عن السينما) نلاحظ ان بريخت حسب مفهومه هذا يعطي نتائج مدمرة ليس للسينما وحدها انما للفن ايضا لان هذه القاعدة لو طبقت لثم انحكم بالموت على الفن ، لان الفنان اليوم بحاجة الى السينما كأداة للتعبير الاولى والجوهرية ، ولكننا نرى ان هذا المفهوم بالذات بدات تتغلب عليه الفكرة التجارية الحاضرة .

ومن ناحية أخرى ان السينما موجودة اليوم وتفرض نفسها على الفن بأكمله لها الصيغ الفنية للتعبير فليست هي نفسها اليوم وانما جرفها التطور وظهرت صيغ جديدة ولو انها غير كافية مع هذا فالفن بحاجة الى السينما

لكي يصل الى أعلى مراحل (صبورته) ويتحرر كل شيء جامد فيه (وفي المستطاع استعمال هذه الآلات والادوات من اجل تجاوز الفن القديم والتبسط بالاساطير) * وهذا في حقيقته مفهوم غير قطعي ولكنه منطقي ومع هذا فهو يسوقنا الى برنامج سياسي (تأميم هذه الوسائل (السينمائية) قد يكون بالنسبة للفن قضية موت او حياة) .

عندما يصبح الفن سلعة

ولو تفحصنا هذا النقد فاننا نجد جمع المصاحفين في اخراج الفلم السينمائي الى الوجود * من (كتاب ومصورين ومخرجين وغيرهم) مسخرين لخدمة من يملك وسائل الانتاج ، وهذا يعني فقدانهم لوسائل انتاجهم الذاتي (الانتاج الجسدي او الفكري) وهنا تصطبّق عبارة كارل ماركس القائل (ان البروجوازية خلقت اصحاب معاشات رهن اشارتها) ويلخص بريخت هذا النقد بقوله (ان هجره وسائل الانتاج هي الاشارة على بروليتارية المنتج) وبهذه الصورة يصبح العامل الفكري كالعامل الجسدي بالذات ، يبذل عمله الفكري في هذا المجال وعذ الجهد هو جزء منه كالجهد الجسدي المبذول من قبل العامل اليدوي ، ولهذا فان العامل الفكري والجسدي هما بحاجة الى وسائل الانتاج لكي يتم استقلالهما العادل ، على هذا نرى الفن اليوم غارقا بأكمله في مثل هذه الحالة الرأعنة ، فالفن ككل قد يصبح او لا يصبح (سلعة) ؟

فالسينما انخرقت عن هدفها الاساسي ودورها الثقافي والتوجيهي وبذلك خرج الفن السينمائي عن مضمونه كفن ، وهذه العبارة هي الرد المباشر على رأي بريخت (السينما لا يمكنها ان تستغني عن الفن) ، لذلك فالافلام التجارية تعتمد في حقيقتها التكنيكية على فن الاخراج والتصوير من اجل دعم انتاجها شكليا لا ضمنا ، غير ان هذا النقد يمكنه ان يتقبل نقدا اخر وهو ان السينما في بعض الاحوال تستطيع ان تستغني عن الفن كدور اجتماعي

ان نضال المثقفين
التقدميين ضد
السينما التجارية
ما زال قويا ...
الامر الذي تجهله
الجماهير

عام ١٩٣٣ أى بعد سبع سنوات من موت لينين .

إن التقدم الذى واجهه صراع الطبقات على الصعيد العنفي يحدد بقسوة مفهوم تطور السينما الرأسمالية تجاه تصاعد الإنتاج السينمائي من قبل الفسوى الجمالية والديمقراطية في صراعها الاقتصادي والسياسي والأيديولوجي ضد النظام الرأسمالي ذاته كالإسلام التي تنتجها البلدان الاشتراكية ، إذ بالإضافة إلى كثافة الإنتاج التقدمي للسينما توجد أيضا حتمية التطور التكنيكي السري في أوصله إليه هذا الفن السينمائي في البلدان الرأسمالية ذاتها (الوسائل البصرية والسمعية ، المسجلات الكهربائية وغير الكهربائية ، الاختيار المصورة (الأرضية والفضائية والتلفزيون) بالإضافة إلى غيرها من الوسائل الإخبارية الحديثة في نظم التعليم واستعمال الإبرة المصورة والسمعية في الإنتاج والبحث العلمي .

لقد أحدث هذا التغير انقلابا في مفهوم السينما ، حيث بدأ النظام الرأسمالي يلاحظ خطورة هذه النظم التربوية والتعليمية السريعة والتي من شأنها لو استمرت تطورها بهذه السرعة أن تهدد النظام الرأسمالي نفسه بالأضمحلال والسقوط .

وبرى بريخت في السينما والفيلم مقبوما جديدا كما تقدم فهو يدعونا إلى تبني الفن وفق استعدادات علمية ، مؤكدا المثل بنفسه وتجربته التي عاشها حول العلاقة ما بين الانتاج السينمائي وعوامه المؤثرة على الإنتاج السينمائي (أن العلم وضع بعناية تقنية) خاصة في عكاته الثلاثة ، وذلك التكنيك الذي أظهر مقدار الشك الدائم لكل ما هو ثلاثة ، وذلك التكنيك أظهر مقدار الشك الدائم لكل ما هو خارج ومتعارف عليه ، ولكل شيء منطلق من ذاته ولكل مفهوم كان بعيدا عن الشك كل البعد . فلماذا لا يرى هذه الرؤية بالنسبة لفن ولماذا لا يتبنى بصورة مثل هذه القابلية العظيمة والثمرة)



خارجي) لا إلى (نفسية داخلية) يشار إليها ، ومن هذا المجال ركزت الرأسمالية نشاطاتها واستغلت ضرورة العمل (الثوري الخارجي) دون تعديل دوافع هذا العمل الثوري عند (بطل الفيلم) من الناحية النفسية وبذلك تساهم السينما الرأسمالية عن جهل بتدمير (التحليل النفسي الضمني) الذي تقوم عليه القصة البرجوازية وهذه المرحلة لها أهميتها فالسينما تستطيع أن تتقبل مبادئ (انماشة الفلم ارسطائية) أي غير المستند على ظاهره المتائل وفي المستطاع أيضا أن يستغل الفلم لإبراز إشارة ضمنية عندما يظهر (البطل كشسي . فإن العلاقات الحوارية تصبح غلبة في الأهمية ، وتدهر الأفلام الهزلية الأمريكية تعرض الإنسان (كشسي أو موضوع جامد) وهذه الأنلام جمهورها الخاص والمركب من رجال النقد والتعليق ، وهذه الجملة النقدية يدعواها النقاد بـ (المفهوم السينمائي عند بريخت) ، وهذا المفهوم هي حقيقة هو مفهوم ماركسي بحث لتأيد ماركسي (عمل درس مسائل الفن وعلاقته بالسينما

في تنمية الذوق الجماهيري والثر هذه التنمية في تنفيذ المجتمع وكذلك عن طريق عدم استعمالها لضميمون العلم والتعليق والتربوي .

والجمهور ينتظر من السينما أن تبرز له على الشاشة واجبه الاجتماعي في تنقيت الذوق العام عند الجمهور ، ولهذا فإن نضال (المثقفين التقدميين) ضد السينما التجارية ما يزال قويا ، الأمر الذي تجهله الجماهير ذلك لأن الجماهير الاتهامها المصالح الجمالية قدر ما يهمل ويلزمها فهم الدوافع السياسية ، وبعض السياسيين يهتمون أصلا (بالتقافة السياسية) كواجب مركزي للقيم الفنية والجمالية (الثورة التي تبنتها الأفلام والأغاني) .

ولكن هذه السياسة اثبتت عدم نجاحها في البلدان الرأسمالية لاتجاه الرأي العام نحو حمولى الأفلام يطالبونهم بتأمين ثقافة صالحة للجماهير أي أنهم (يتجهون إلى دعاء الرأسمالية أن يكونوا مثقفي الجمهور) !

وهنا استخلص (بريخت) . . . أن الذوق الردي للجمهور هو أكثر عصيانا في واقعه من الذوق الحسبي عند المثقفين) . . . هذا الذوق العام عند الجمهور ، استخلفته وتستخلصه البرجوازية الوطنية كصلاح يخدم سيطرتها واستيلائها الدائم على السلطة ومن المستحيل التحدث عن هذا السلاح دون التكلّم عن دعاته ، وبهذا يثبت الواقع فشل السينما كأداة توجيهية جماهيرية مستمرة مسخرة لتوعية الشعب وامتاده بالأفكار الإيجابية المساعدة على بنائه الثورة الصحيحة .

وبرى بريخت أن اصلاح السينما لا يتم إلا باقتضاه على النظام الرأسمالي الذي يحرف دورها عن تحقيق الهدف خدمة لأغراضه ثابدية ، ولا فالخرج والروائي الجيد مهددان بالقتل وعدم النجاح . .

الماركسية وفن السينما

إن السينما اليوم بحاجة إلى (عمل درس مسائل الفن وعلاقته بالسينما

● بولندا



قطار الليل

بعد الغروب بدقائق غادر قطار يحتوي على عربات للنوم من الدرجة الأولى إحدى المدن في وسط البلاد ... الانجاء أحد البلاغات الشهيرة ... كان المفروض ان يصل في الصباح .

في هذه الفترة من السوقت حدثت دراما في عربتي نوم !

علينا الان ان نتحدث عن ابطال هذه الدراما اولاً وقبل ان يستقلوا هذا القطار ... في البداية سببني الحساء ! شابة مارنا التي قامت بدورها الممثلة ، لوسيانا ونيكا ... هذه الحساء اشترت عندما كانت تنتظر القطار بطاقة مستعملة بسعر ارخص من رجل لا تعرفه قابها صدقة في المحطة

امراة في غرفة نوم الرجال :

تكتشف «مارنا» بعد صعودها القطار بان المكان مخصص للرجال وانها كامرأة ستشعر بحرج كبير عندما تكون بينهم في عربة مخصصة للنوم فقط ! مغربل «مارنا» ستتعرف على رجل ... غامض بعض الشيء كان قد حجز مقصورة هذا الرجل يضع على عينيه نظارات سوداء كبيرة ! ... الركساب

ينظرون اليه كشخص مزعج لانه حرهم من الاماكن الاخرى ولانه يتمح بمزاج عصبي وعلى استعداد لان يصر بوجه من يقابله بثوان قليلة مسن لقائه .

في المقصورة المجاورة سجد امرأة متزوجة « تيريزا سزيميلونا » جميلة ذات سمات هادئة تسافر برفقة زوجها الذي يكبرها كثيرا الى الحسد الذي يجعل المرء الذي يشاهدها معها يحس بأنه أمام رجلين واخته هذه المرأة تبدو غاضبة وكأنها غير رغبة في السفر ومتضايق من رفقة زوجها . لكنها كانت تجد عزاء كبيرا عندما ينظر اليها الرجال برغبة كامرأة جميلة رائعة !

وهذا غموض اخر جدير بالاهتمام ! اما في العربة الثانية فسيشير انتباهنا شاب اتيق « ستاسيك » يجلسه المثل « تسبكتيف ساويلسكي » والذي حاول مرارا ان يثير اهتمام « مارثا » لكسبي تختل بها في اية زاوية في القطر للحصول على المنة بعيدا عن الاصوات العالية التي يطلقها بعض الركاب اثناء نومهم !

بعد ذلك سننتقل الى الرجل السدى باع « مارثا » البطاقة المستعملة وهو يمشي في الاربعين من عمره يرتدى معطفا خفيفا يثير الاستغراب ! القطر يتوقف في احدى المحطات الصغيرة الركاب يصابون بالدهشة لان القطر لا يتوقف في المادة هنا . البوليس هو الذي طلب ذلك الغموض بدأ يتضح البوليس يطارده مجرما ، المعلومات التي لديه تقول بان المجرم يحتل الكرسي رقم ١٦ في المقصورة الاولى .

مجرم في الكرسي رقم ١٦ !

في هذا المكان ينام رجل لا نعرفه (صاحب النظارات) والذي كان قد سمح فلانرا « ان تشاركه المقصورة عندما وجدما في حيرة من امرها . لكن مارثا تكتشف بانها كانت تحتل الكرسي رقم (١٦) مما جعلها تقع في غموض اخر لا تفهم معناه !



تحاول « مارثا » ان تثبت برأيتها بمطاردة المجرم الذي اختفى عندما تمعت عينها لدى سماعها اصوات عالية في القطر ثم تبدأ بمطاردته . الرجل يقفز من القطر لكنها لا تفقد الامل في العثور عليه .

الاحداث تدضي نكتشف بعد ذلك بان الرجل الغامض الذي انار انتباهنا لأول وهلة والذي كان يميل الى العزلة هو طبيب شهير اجري عملية لمريض مات بين يديه بسبب خطأ وقع فيه الطبيب !

ويتحرك القطر ونمضي سدات قليل الاخرة هادئة يتمتع الركاب فيها بالمحطات مريحة وتشرق الشمس يبدأ صباح جديد !

بعد ان تعرقنا على ابطال الغم والعداء سننتدرف على مخرج الفلم والممثل لاننا لا نملك اية فكرة مسبقة عنهم .

مخرج الفلم هو « جيرزي كاوليرو فيكتش » ولد سنة ١٩٢٢ ودرس في معهد السينما في « كراكوف » وعمل بعد تخرجه مساعدا للمخرج (زازايسكي) في فلم (غدا

المدينة الاولى) وخلال العمل في هذا الفلم كان يواصل دراسته في أكاديمية الفنون ليعود بعد ذلك كمساعد مخرج في السنوات من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ .

في ١٩٥١ اشترك مع المخرج (كاز مبرنس سوميرسكي) في اخراج فلم بعنوان (النواحي) الذي مثل بولندا

في مهرجان كارلوفيفاري السابع . اخراج فلمه الاول « ليلة الذكريات » الذي يتألف من جزئين وقد حاز الجزء الثاني منه على جائزة النضال من اجل التجاحات الاشتراكية في مهرجان كارلو فيفاري الثامن بجيكوسلوفاكيا .

في هذا الفلم التست كاوليرو فيكتش (بانته مخرج يستحق التقدير لمحاولته ايجاد وجوه جديدة وحلول جديدة من خلال موضوعات ثم يتطرق اليها احد من قبل .

حصل على جائزة التفاد البولندي لفلمه (الظل) الذي حاز على الاعجاب والتقدير عند عرضه في الغرب ايضا .

اخلامه الاخرى (النهاية الحقيقية للحرب العالمية الثانية) والذي طرح فيه المسألة التي عاشها مواطنوه والدمار الذي لحق ببلادهم .

(القتال) او (احبوا الحياة) .

(رجل النافذة) حصل على جائزة

مهرجان كارلوفيفاري لسنة ١٩٥٧ .

(حدث يوم ما) حصل على جائزة

الاولى في مهرجان البندقية ١٩٥٧ .

اما كاتب السيناريو (جيرزي

لوتوفسكي) فهو من جيل الكتاب الشباب درس الطب بعد تخرجه

كتب مسرحية (اختبار القوة) و (النل

(٢٥) و (زمية البوز) قضايها

(العائلة) (الواجب) التي جسدت

للمسرح والتلفزيون في بوليكيا

بلغاريا فرنسا جيوكوسلوفاكيا

. هولندا يوغسلافيا المانيا

الديمقراطية المانيا الغربية والسويد .

وقد ترجمت مسرحيته (المحسرون

والمنحرون) للفرنسية والالمانية

والسويد (لوسيانا ونيكا) التي

مثلت دور « مارثا » وهو الدور الرئيسي

في الفلم فقد انتهت دراستها الجامعية

(الحقوق) سنة ١٩٥٠ في جامعة وارشو

ومن ثم درست الفن المسرحي واشتركت

وهي طالبة في فلم مسن اخراج

(كاوليرو فيكتش) بعد نجاحها الاول

مثلت الدور الرئيسي في فلم (النهاية

الحقيقية للحرب العالمية الثانية) ومن

ثم فلم (النجاة الهادئة) .

هنغاريا :

امراتان .. و .. حب

كل ما فى الغرفة يشير الى القرن الماضي ... وهذا يصبح أيضا على الساكنة الوحيدة التي تشغلها .. امرأة عجوز رست سنين الشعب والرحلة العلوية خطوطا عميقة على وجهها الناصع البياض فتركت بذلك ظلالا لا يقوى على إزالتها حتى ضوء النهار .

انها ترقد فى قراشها ولا تفاديه طوال اليوم الا قليلا ، كأن يكون الامر عاما ... او تمشى أحيانا - فى أوقات معدودة من الاسبوع - حول البيت لتسمع وقع أقدامها التي لم تستمه لها منذ وقت بعيد .

هذه العجوز (ليلي درافاس) تعيش فقط من أجل أمل واحد .. هو انتظار ولدها الغائب ، والذي يكتب اليها الرسائل كل شهر .

تقوم على رعاية هذه الام .. زوجة ولدها التي تحاول دائما ان تملأ يومها بكل ما يفرح .. باقة ازهار .. أشياء صغيرة تحبها العجوز .. تقود تكفل لها عيشة كريمة .. هادئة !

الزوجة (ماري تورو سيك) تعمل فى إحدى المؤسسات .. وعندما تعود الى البيت تصيح كل اثر للدموع والالم

والفلم من اخراج كرزشتوف فرانوسى وهو الفلم الثاني الذي يخرج به . وقصة الفلم عن حياة عائلة تتكون من أب وابن وابنة - الأب كان يملك مصنعا ولكنة الآن يعيش على ما تبقى من ثروته السابقة ويحس بأنه غير قادر على تحمل ثقل نكبته بالرغم من ابنته التي تشاركه شعوره بالخيبة وفقدان الأمل وبهذا تشكل مع والدها عالما خاصا تلقفه الغوضى والجنون .

اما الابن فهو مهندس شاب تمرد على حياة العائلة منذ سنين عديدة وترك البيت واستطاع ان ينال تمليحه بعيدا عن مساعدة والده وهو الآن يعيش في مدينة بعيدة مقنعا نفسه بأنه قد حررها من المصير الذي يحل به القدر ولكن زيارته المفاجئة لعائلته تجعله يدرك بأنه كان على خطأ فليس بإمكانه الهرب من نفسه او تحريرها بأي ثمن وليس باستطاعته الهرب من نفسه وارتباطه بعائلته .

من خلال عكس هذه العلاقات الانسانية التي يمكن ان تذكرنا برأفة تشيخوف (الاخوات الثلاث) أراد المخرج أن يقول بأن الانسان هو الذي يضطرباضربه وفي نفس الوقت يطرح هذا السؤال ما هو حق أي فرد في التفكير لروابطه العائلية ما دام لا يستطيع ان يحدد من بيئته التي يحياها والتي يرغب الهرب منها ؟

انها دراما نفسية ذات صراع واضح وضغوط نفسية تظهر فيها الفردية بكل قوة . يقوم بدور الابن الممثل دانييل اولبريچسكي وبدور الابنة الممثلة مايا كورموشسكا ، والفلم بالألوان الطبيعية .

ويقول مخرج الفلم عن امنيته التي يسعى تحقيقها من خلال افلامه : « أتمنى ان اتحدث عن نفسي وباسمى فقط ، وما دمت باقيا على اخلاصى لأهلى حبيبه فماذا ذهب لكل عرض بنفس الخوف ، بالشخص الذي يكشفه نفسه للآخرين عن طيب خاطر سيدرك بلا دفاع او حماية » .

واضافة الى النشاط السينمائي فان (اوسيانا) اشتركت ذاتها في موسم المهرجان اوتواني في (وارنيسسو) وغالبا ما تظهر على شاشات التلفزيون هناك .

الرجل الغامض في الفلم جسده الممثل (ليون تيمكسك) وهو ممثل مسرحي مشهور ، مثل في عدة افلام منها (ليله الذكريات) لنفس المخرج وساعات التمني) و (البدايات الثلاثة) و (فدائي من السماء) .

وقد أتى نهاية المستعراض الاسم (تريزا سميكلوفنا) التي درست في مدرسة (اودز) لدراما وهي من الثورات المحيوات في بولندا ، .. اشتركت في افلام كثيرة منها .

(الجبال تحترق) و (الاشارة) واماها الآن مزيد من الجهد .. . ويأتي على رأس المهام تكلمة دراستهما الاكاديمية ومن ثم ستخرج للمسرح لتجسيد الادوار التي تنتظرها في مدينة (لوبلن) .

حياة عائلة في مهرجان كان

من الافلام التي مثلت بولندا في مهرجان كان الأخير فيلم (حياة عائلة) والذي اثار الاهتمام في الأوساط السينمائية



مشهد من فيلم « حياة عائلة »



مري توروسيك « الزوجة »



ليل مرارش - المعجوز



المخرج كارموني مال

فانتازيا ١٩٦١ ٠٠٠ حصل على جائزة
النقاد الهنغارين وجائزة مهرجان البندقية
عام ١٩٦٦

لا تحفظوا الحشائش ١٩٦٠

الجنة المفقودة ١٩٦٣

مواعيد صاحبة السعادة ١٩٦٤

بين الله والرجال ١٩٦٧

حب ١٩٧٠

يقول المخرج : كارموني مارك ٠٠٠
عن فيلم (حب) قصة الفلم مأخوذة عن
قصتين للمؤلف الهنغاري الشهير
والعاصر (تيمود ديري) الاولى بعنوان
(امرأتان) والثانية (حب) ٠٠ وقد طورت
لي الفكرة قبل حوالي ثمان سنوات عندما
كنت في زيارة للكاتب وحدثته عن مزج
القصتين فقال مندهشا : [اسمع يا مارك
٠٠٠ القصتان مختلفتان في الشخص
والاحداث ٠٠٠ اعتقد بان العملية
غير واردة]

الا انه بعد عدة اشهر اتصل بي
تافونيا ليخبرني - انك على حق يا مارك
وانا اتفق معك تماما ٠٠٠ تستطيع ان
تستلم الصيغة النهائية بعد اسابيع -
واضاف المخرج يقول :

[العلاقة بين هاتين المراتين رسمت
لتكون علاقة غريبة بين جيلين فالمعجوز

واحدا هو ان زوجته لا زالت تحبه ٠٠
وبما سيوجد بعض الاشياء قد تغيرت
لكنه على استعداد لتصديق كل شيء ٠

★ ★

لتحدث الان وبايجاز عن مخرج
الفلم ٠

٠ كارموني مارك ٠٠ ولد عام ١٩٢٥
وبدا العمل في السينما في ١٩٤٤ ٠٠٠

كان فلمه الاول (٢ x ٢) ٠
تعلم الكثير على يد صديقه واستاذ
(كيزا رافانيا) ٠٠٠ وعمل معه كمساعد
مخرج في فلم ٠ في مكان ما في اوربا ٠

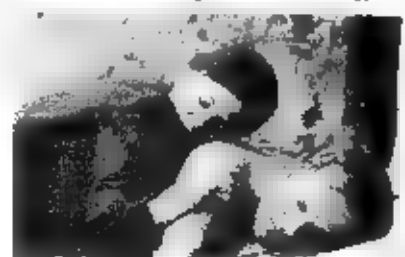
عاد لدراسة تانيمة عام ١٩٤٩ في
التأديمية الدراما والفلم ٠

اسم افلامه :

يونير ١٩٤٩

حب وخديعة ١٩٥٢

بيت تحت الصخور ١٩٥٨



التي يجعل الام تحس بها تعاني ٠٠٠
انها تشبه الى حد كبير مثلي المسرح
الذين يتركون هومهم في غرفة المكياج
ليصعدوا خشبة المسرح وليس امامهم
سوى رسم الشخصيات التي قد لا
تشبههم بشيء !

الام تعتقد بان ولدها مسافر الى بلد
آخر ٠ يعمل في اخراج فلم هناك ٠٠
وهي لا تعلم بانه في السجن ٠٠٠٠
ضحية لمحاكمة غير قانونية ٠٠ وعليه
ان يقضي عدة سنوات ليتنحى بحريره
ويعود لبيته ٠

الام تنتظر ٠٠ والزوجة تستمر في
تمثيل دورها بكل اثنان ٠٠ تشقى
٠٠ تطرد من عملها ٠ لكنها لا تفقد الامل
فتعمل في بيع الصحف ٠ ومع ذلك
تستمر في كتابة الرسائل للمعجوز باسم
زوجها ٠

تموت المعجوز دون ان تشاهد ولدها!
بعد عدة ايام يرسل مدير السجن
في طلب الزوج ليخبره :
- انت الان حر ٠٠ وبامكانك ان
تفادر السجن ٠

انه لا يعرف ماذا حدث في الخارج
انما غيابه ٠٠ لكنه يعرف شيئا

ترتبط بكل ما للباضي من صلة ...
والزوجة نسأت في ظروف مختلفة ...
جديدة ، لكنهما اجتماعا لمواجهة مشكلة
واحدة ... وهدف واحد هو الزوج
الشابة أحسست بأن قضيتها الانية العناية
بالمجوز وتوفير كل ما يجعلها لا تحس
بغياب ولدها ... وقد استطاعت ذلك
رغم أن القضية لا تعتمد الا على الكذب
... لكن ذلك مهم وضروري لكي تستمر
هذه المجوز في البقاء اطول مدة
تستطيع ... انه انتظار وحس .
انت ترى بأن الفلم لا يحتوي على احداث
كثيرة ... وهذه المحدودية هي العقبة
الرئيسية التي تواجه المخرج في عمل
كهذا ... فالقصة لا تتضمن اي تطور،
وكان علي ان استعمل اقل ما يمكن من
الكلمات مقابل استعمال التعبير بالحركة
وبذلك استطعت ان اركز الحدث
اكثر .

الموجة الجديدة :

- حسنا هل تعتقد بأن السينما في
هونغاري استطاعت ان تجد لها شخصية
مميزة وما هو رأيك في موجة السينما
الجديدة في هونغاري ؟
- استطاع القول وبكل ثقة بأن
السينما الهونغارية لها شخصية مميزة
خاصة في العشر سنوات الاخيرة من
عمرها .

أما فيما يخص الجزء الثاني من
السؤال فانا لا اؤمن بوجود شيء اسمه
موجة جديدة للسينما الهونغارية ...
الا انني اعتقد بأن الافلام التي تنتج
حاليا افضل بكثير من السابق .

ان محاولات الشباب رغم تفرغها
تجد صدى ... وانت تعلم بأن كل ما
هو غريب وغامض يثير اهتمام النقاد
وبذلك يكون الطريق سهلا امام هذه
الافلام للنفاذ للمهرجانات العالمية
وبالتالي الحصول على جوائز منها ...
وهذا بالتأكيد ما يوفر لهم فرصة هوائية
للتحدث عن الفترة الذهبية للسينما !!
أما بالنسبة لافلامي فقد حصلت على
جوائز تقديرية في المهرجانات واثارت
حولها عاصفة من النقد والتقييم .

وأخر نجاح حصلت عليه عندما عرض
فلمي (بيت تحت الصخور) في مدينة
سان فرانسيسكو .

حديث عن حب :

- هل لك ان تحدثنا عن ابطال فلم
حب ؟

- الابطال الرئيسيون ثلاثة العجوز
والزوجة والزوج . قامت بدور العجوز

المثلة الشهيرة (ليل درافاس) وهي
غنية عن التعريف بالنسبة للجمهور
الهونغاري والعالمي فقد بدأت عمل عام
١٩٢٠ وصعدت المسرح لتمثيل دور
جوليت وهي لم تزال تلمينة في مدرسة
الدراما ... ثم مثلت في المانيا عندما
دعيت من قبل [ماكس وينهارت] ...
بعدها هاجرت الى النمسا وبعدها الى
امريكا لتمثل هناك على مسرحها وفي
السينما والتلفزيون ويكفي ان مؤلف
القصة قال عنها بعد مشاهدته للفلم هذه
الكلمات :

[ليل درافاس التي لم تر والسديتي
جسدتها وكأنها تعيش امامي ... بكل
صدق وباحساس بالغ التأثير والاهمية
وكان هذا اعظم ما شأهنت] اما
ماري توروسيك التي مثلت دور الزوجة
فقد اعتبرتها لجنة النقد - والتي لا تضم
اي ممثل هونغاري فيها - كسبب في نجاح
الفلم الهونغاري [ميري تتجول] وقد
مثلت بعد هذا الفلم حوالي (٣٠) فلم
اخر ... وهي من الممثلات النشيطات في
المرح الوطني في بودابست .

مثل دور الزوج هو «ايغان دارفاس»
اشتهر بتمثيل الادوار الكبيرة والصعبة
وقد مثل لحد الان اكثر من (٣٠) فلما
اغلبها ادوار رئيسية .
- حسنا ما رأيك بالفلم الجيد وكيف
نقيمه ؟

- اعتقد ... ليس هناك مقياس
استطيع ان اطرحه ... وانا لا اعتبر ان
الفلم الذي يحصل على العديد من الجوائز
في المهرجانات هو فلم جيد ... فإدائي
ان الفلم الجيد هو الذي يخلق علاقة
بين الجمهور وصانعي الفلم ...
والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل ان
الجمهور يجد حياته ... قضاياه
مشاكله في السينما ... وهل ان الفلم
الذي يشاهده يقيم حلولا للقضايا التي
تشغله .

وعلى هذا الاساس فانا اجد بأن الفلم
الهونغاري يتمتع [بصحة جيدة] لانه
يعبر عن حياة العصر وهذا انعكاس
- بكل تأكيد - عن العلاقات الصحية
للمجتمع الهونغاري .

جيكوسلفاكيا :



لذهن المرء فكرة ذات احتماليين ..
الاول بين هذا الفنان متحفظ بعض الشيء ويحاول ان يبدو بشكل وصفي ،
والثاني .. انه يمثل دورا من ادواره
التي اعتاد ان يجسدها على خشبة المسرح
او امام الكاميرا .

الاحتمالان يمكن الاعتماد عليهما ؟
على هذا الاساس على الانسان ان
يتحدث من امور اخرى يتمكن من خلالها
تقديم صورة للقارىء عن هذا الفنان .
اذن هل نتحدث عن الجو ؟ .. لو
عن اسعاد الطماعة ؟ .. عن برامج



« الشهود الثلاثة »

او شايان امام الكاميرا

المصطفى الذي يقابل هذا النموذج
من الفنانين يقع في حيرة ! ... لان
الافكار والاسئلة التي يحضرها لاجراء
المقابلة تدور في الغالب حول مهنته
كفنان ! وتكون المفاجأة كبيرة .. الفن
لا يود التحدث عن مجال اختصاصه .

ماذا يكتب الانسان عن ممثل لا يرغب
في الحديث عن التمثيل .. وربما يتبادر



التلفزيون ٤... هل تعطى الاجابات على هذه الاسئلة معلومات دقيقة عن (جوزيف اداموف) كممثل سينمائي ومسرحي في جيكوسلوفاكيا ؟
انتقلنا بالحديث عن الرياضة ... لعبة كرة القدم التي كان يمارسها في مدينته الصغيرة وما دما تحدثت عن المباريات فلابد ان نتطرق للمباريات التمثيل التي فاز فيها وفتحت ابوابه الطريق ليصبح ممثلا شهيرا في جيكوسلوفاكيا ، وكان ذلك في ١٩٥٩ .
تحدثت (اداموف) عن ادوارها السابقة بسخرية كالادوار التي يظهر فيها كباشق بروماتيكى ... لكنه وجد نفسه في الادوار التي تتعرض بعمق لمشاكل الشباب والجيل الذي ينتهي اليه .
وتزداد شهرة (اداموف) فيتلقيه المخرجون .. حتى اصبح يمثل عشرة افلام في العام الواحد اضافة الى نشاطه البارز في المسرح الوطني في



(براتسلافا) ومن الادوار التي مثلها وحصل بواسطتها على شهرة واسعة دور (لالعلم ماريك) في المسرحية التي استمر عرضها خمس سنوات متتالية على نفس المسرح ! عندما قابلته كان يمثل في استديو (براتسلافا تولىيا) مشاهدا من طلبة الجديد (الشهود الثلاثة) .

سالت (اداموف) عن السطور المفضل لديه فقال (لا تسألني عن ذلك ... فالمثل الحقيقي هو الذي يخضع جميع قواه وتقديره في خدمة الدور التي يسند اليه ، يضع موهبته وروحه ... ولكي تكون ممثلا فهذا معناه انك تتخذ قرارا وهذا ليس رغبة بل مصير ... وعمل !

واضاف ، في البداية لم اكن متأكدا من توفر الشروط الفنية لدى وعندما اصبحت في وسط المترك واصلحت السير الى الامام وبدون تراجع (اتدخلت الممثلة (اليزابيتا سيبونا) - التي انصورت - وبدون قلقات وكمن وجودها مفروغا منه لانها تشارك (اداموف) بطولة الفلم .

هذه الممثلة الشابة رغم انها لم تمثل سوى ثلاثة افلام للسينما وفلاسين للتلفزيون مع (اداموف) الا انها حصلت على شهرة داخل وطنها ... وكان اكتشافها للسينما يشبه الى حد بعيد حادنا اعتياديا يمر بدون ضجة ولا مفاجأة ... وكان لها ان تستمر وتبقى وبعد صير حصلت على الدور الرئيسي في فلم (الشهود الثلاثة) وحققنا بذلك حلما كن يراودها طويلا .

اربع جرائم تكفي يا عزيزي

هذا الفلم ملهسة للمخرج الجيكوسلوفاكي اوتفريج ليبسكي وهو مختص بهذا النوع من الافلام . وافلام ليبسكي ذات اسلوب وجو مميز فليسوا تذكرنا افلاما مثل (لقد قتلت اينشتاين ايها السادة) و (كولا لوكا جو) وغيرها من افلامه لوجدنا ذلك الاندفاع

الجنون للمواقف غير الممكنة وغير المحتملة وتتابع احداثها ونهاياتها . وفي افلام كهذه يتوقف المرء عن متابعة القصة والتي هي دائما معقدة وملتبسة . وهناك ايضا صفة مميزة اخرى للمخرج ليبسكي ففي معظم افلامه تقريبا نرى اولئك الممثلين الذين يحب هو العمل معهم والذين حسب رايه الذي يشاركه فيه الجمهور افضل من يعبر عن نماذج الممثلين الهزليين المفضلين ، نموذج الشخص البسيط المتبلد العقل والذي لا يملك اية فكرة عن نتائج اعماله الصادرة عن حسن نية .

اجسام ميتة وراء الابواب

ان عنوان فلمه كثير والمقصود يعبر عن ان عمل ليبسكي الجديد هو تماما من نفس الطراز ، فنحن نجد هنا نفس نوعية المواقف المجنونة مع قصة مختلفة ورامعا من المصير وروايتها . وهناك الشخصية الرئيسية ذلك المعلم البسيط غير الواقعي والذي يمثل دوره الكوميدي المشهور لوبوسير ليبسكي اخ المخرج والذي يصبح رجل بوليس خرافي لا يصدق . اما سبب اقبال هذا الشخص فهو السيدة الحرة الجميلة الالمانية . وهناك الاجنبي الغامض السدي يصبح صك النقود الكثيرة الذي يمتلكه مدار الرواية . والجرمين الذين يصفي احدهما الآخر وصاحبة البيت الذي يسكنه المعلم ، تلك امرأة الغير مفهومة اطلاقا ، وكذلك الاجسام الميتة التي تنساقط خارج كل باب يفتح ، وغيرها . ومع ذلك يمكن القول ان هناك شيئا جديدا في الفلم ، فهو محاكاة تهكمية ساخرة للسلسلات الهزلية الشائنة والمتبدلة وثقافتها الخيالية وغير المنطقية .

ان فلم ليبسكي ذو مغزى لانه اخذ ذلك الجانب الاقتصادي من الحضارة وعالجته بطريقة مسلية مضحكة . وقد عرض هذا الفلم في مهرجان مومكو الدولي للافلام ولكن خارج التسابقة وقد نال الاستحسان والتقدير .

eternal
anders

in der Hande



لكي يكون المرء صورة عن «مانفريد كراكه» عليه ان يجلس بين كرسيين يحتل احدهما مخرج والاخر ممثل ٠٠ والسؤال الذي يتبادر الي القارئ اولا ، هل ان مانفريد كراكه يعيش بجسده وروح ممثل ام بروح وجسده مخرج ؟

عندما كان في الثامنة عشرة من عمره لم يكن يخطر بباليه ان يصبح فنانا لانه عزم ان يكون صحفيا ٠٠ وكان لا يدري حتى ان يصبح ناقدا او ان يكتب عن أعمال فنية .

وتبدأ علاقته بالفن عندما يدرس في معهد التمثيل ، ويرسم اولي خطواته كفنان ٠٠٠ وتكون تجربته الكبيرة عندما يعمل مساعدا لمخرج في مسرح ال «برلينر انسابل» ويلعب ادوارا ايضا في «السيدة فلتنس» و «يوم الكومونة» و «المهاجري» و «الرجل هو الرجل» وبعد سنة ونصف من التجربة المسرحية يعد نفسه للقيام بعملية اخراج ! «ليلة برشست وقم واحد» والتي مثل فيها وغني ٠٠٠ وجاءت «المهاجري» وبعدها «باعة النحاس» والتي ثبت فيها برشست نظريته في المسرح الملحمي ٠٠٠ ويحوز ما نفريد كراكه على نجاح كبير في التلفزيون ٠٠٠ في الاذاعة ٠٠ في السينما «قصصة سيمون ماخارد» ٠٠٠ ويدعى الى باريس كضيف شرف .

انه يعمل بدنيمايكية (وهذا الانطباع ليس مظهرا عن مفدار الجهد الذي يبذله سانو كهذا) !

والمتتبع الذي يبحث عن كراكه سيجده عندما يتأمل نماذج ذات الطابع الحادة والتي تتميز بتماسك شخصي ليس له مثيل ، وهذا ما يجده المرء في «فيرنر هولت» او في عمله السينمائي الاول (اناس اعتياديون) او (من عصرنا) وايضا في «هل تعرف اوريان» او في دور عامل اللاسلكتي

الاتحاد السوفياتي

الاخوة كراكة

تتمتع الشخصيات التي ابدتها
الكاتب السوفيتي العظيم دوستوفسكي
بسلامح قد لا يجد لها القاري متبلا في
الشخصيات التي كتب عنها اديباء
آخرون، فالتحليل السيكولوجي العميق
للنفوس البشرية، الجوانب المتعددة
للشخصية، التلامح الحادة...
التولع الشديد بالقضايا الفلسفية...
كل هذه الميزات جعلت سينمائي
العالم يلتفتون الى ابداعات هذا الكاتب
... وكانت النتيجة افلاما اتبعتها
دول كفرنسا وإيطاليا والولايات المتحدة
ومصر.

المخرج السوفيتي ايفان بيريف
ترجم اهتمامه بهذا الكاتب في ثلاثة
افلام هي :
١ - الليالي البيضاء
٢ - الابله
٣ - الاخوة كرامازوف
وقد عرض الفيلم الاوّل في
بغداد قبل سنوات ... وقبل شهر
عرض الفيلم الاخير .
دوستوفسكي .. مقعدا :

يقول المخرج « بيريف » : ان
رواية الاخوة كرامازوف رواية شاسعة،
فلسفية متعددة الجوانب ، وهي مسن
اعقد مؤلفات دوستوفسكي . فهنا نجد



وفي العام الماضي بذل جهدا
كبيرا لتجسيد مسرحية « النصوص »
للشاعر الالمانى الشهير « شيللر » ورغم
ان هذه المسرحية كانت مسن اولى
المرحيات التي كتبها شيللر الا انها
لا تتميز بالفوضوية .. وكان على
(مانفريد كراكة) ان يبرز الجانب
الشاريخي (اخرجها بالاشتراك مع
هانياس لانكوفى) لم يقصده المخرجان
تقديم هذه المسرحية كعمل كلاسيكى
وانما كمرحية سياسية للعصر ...
ومن اجل العصر .

يقول مانفريد كراكة عن هــ
المسرحية (لقد حرصت ان اوضح
وابرز تسرد الشباب على واقعهم ..
وانا استغل هذا التمرد لكي افسد
المساعد بواسطة هؤلاء الى الطريق
حيث يمكنهم ان يجدوا حياتهم ولو قدر
لي ان اظهر التمرد فقط ، لفقد هذا
العمل أي معنى » وسيرا مع اللاتاة الثلاثين
عاما لمرحلة (العاصفة) وهي المرحلة
التي مر بها شعر كوتيه وشيللر والتي
تمثلت بالتمرد على القوالب الشعرية
والحياتية في ذلك العصر ، طور كراكة
هذا النص بحبوبة .

وربما يتساءل المرء فيما اذا كان
على « مانفريد كراكة » ان يتدرب كممثل
ايضا امام (مانفريد كراكة) المخرج
وكضرورة لاستمرارية العمل في
المسرح عليه ان يتخطى حدود
هذه الدائرة .

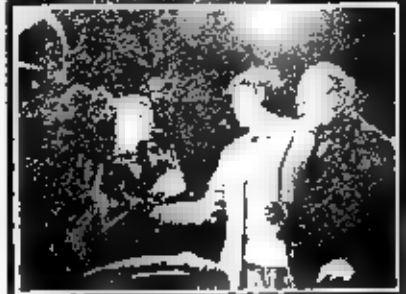
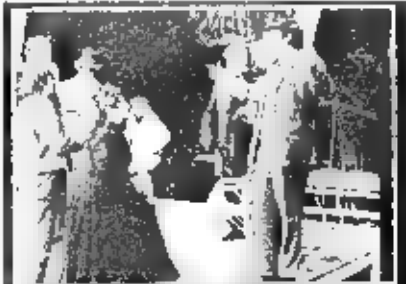
ربما ان هذا المخرج يمارس عمليات
اخراجية مشاركة فانه من الصعوبة
بمكان ان يتبين المرء ان كانت الافكار
التي تطرح تمثل زاوية ام رأى المخرج
مشارك ؟

ويجيب « كراكة » على ذلك بجملة
اوردها الكاتب المسرحي الكبير
(برتولد برشت) :
« ان مقياس الموهبة يتحدد
بالرغبة .. وكما ان ذلك يصح
على الفرد الواحد فانه يصح كذلك
على المجموع ، وعندما يعمل المسرح
مع رفيق مشارك فان هذه الموهبة تبرز
في ذلك العمل »

الذي اظهر فيه كفاءة عالية في فلسف
(الفرقة الحمراء)
وعلى اية حال لا يمكن اعتبار مانفريد
كراكة « من اولئك الذين يمارسون
اللعبة من اجل اعطاء صورة مؤثرة
للمشاهد وانما هو يختار ادواره كما
يختار النصوص كمخرج .. الموضوع
هو عملية اختيار ليس الا ! »

انجاز لنصوص شيللر !

مسرحية « العاصفة » هي عمله المسرحي
الاخير والذي يخرج به الان للمسرح
الشعبي في برلين .





سانزوف .. والبحث عن الحقيقة

حدة في الطرائع غير عادية وتوترا فائقا في الانشاء ، ومساوية المشاعر الملتهبة * ان اتصال القضايا الفلسفية الملتهبة والنفسية المساوردة في الرواية الى المشاهد ان يتطلب من المثليين القلب المتأجج وحسب، بل ايضا العقل الناقد والتماسك الداخلي والقسوة على الاصغاء *

وكان على المخرج ان يختار ممثلين يتمتعون بهذه الصفات فاختار كل من ليوتيللا بيريفا ، سفييتلانا كوركوشكوف ، ميخائيل اوليانوف ، كيريل لافروف - اندريه ميخاشكوف ومارك برونكين .

كتب « ايفان برييف » في تفسير سيناريو هذا القلم يقول « بأي حالة سيظهر قلمنا ؟؟

اذا عدنا للرسموم التي صممها الرسامون لمؤلفات دستوفسكي لاحظنا ان اغلبهم رسمها بوسائل الجفر

والنقش ، وهذه اللغة (لغة الجفر والنقش) بدت لهم وسيلة مألوفة للتعبير عن الجو المتجهيم في اعمال دستوفسكي ، لكنني مع ذلك اريد ان اصنع هذه الرواية كما عملت في حينها « الابله » و « الليالي البيضاء » بالالوان والسينما سكوب .

دستوفسكي .. يقتل المخرج !

وقد اوجت هذه الاجواء للمخرج



إيفان برييف وسانزوف في مشهد من الفيلم

والمصور والرسم بسمية خاصة للنور والنور ، وقد وضع الرسوم التخطيطية للديكور ، فيتالي لينيسكي ، أما الرسم (ستالين فولكوف) فقد لازم المخرج أيضا في هذا الفلم إضافة إلى فلميه الأولين المأخوذين عن روايات دوستوفسكي .

وبصاحب المخرج بيرييف بمخرج عضال يؤدي بحياته قبل نهاية العمل في الفلم مما آخر ظهور الفلم ، وقد واجه العاملون اختياريين هما :

الأول : دعوة مخرج آخر لانجاز ما تبني من الفلم وهذا الحل سيجعل الفلم ذا طابعين متميزين الأول بيرييف والثاني للمخرج الجديد ، إذ من الثابت أن لكل مخرج طابع يميزه الثاني : الحفاظ على روح بيرييف واسلوبه وعلى الطريقة التي عالج بها موضوع الفلم .

وقد بدا الاختيار الثاني معقولا إلى حد كبير ، واضطلع ممثلا الدورين الرئيسيين عنيت بهما « اوليانوف » و « لآخروف » بمهمة الإخراج واللذين

عملا مع المخرج على ما يقرب من سنة ونصف وتكونت لديهم فكرة واضحة عن الفلم .

وبسبب انشغال لآخروف في مسرح ليننغراد اضطر اوليانوف أن يأخذ على عاتقه العبء الأكبر في الإخراج ، والذي يشاهد الفلم باقتسامه الثلاثة لا يستطيع أن يتميز أي المشاهد أخرجهما بيرييف وأيها أخرجهما اوليانوف .

يقول اوليانوف عن ذلك (أنا ممثل وقد أصبحت بالصدفة مخرجا وهذه المهنة لم تختار لي يوما على بال) .

وقد تحدث ممثلو الأدوار الرئيسية إلى مجلة الفلم السوفيتي عن الشخصيات التي مثلوها .

يقول (كيريل لآخروف) عن شخصية إيفان يشغل مكانا خاصا في الرواية فهو المميز الرئيسي عن مواقف دوستوفسكي الفلسفية ، لكنه لا يشترك بصورة فعالة في الأحداث . . . غير أنني لا أرغب أبدا في أن يأتي إيفان على



ميخائيل اوليانوف



ليونيدا سوكوفا



كيريل لآخروف

لا بد ان يكون كل شيء واضحا ومفهوما للجميع . لكن الحياة ليست بسيطة وهي حافلة بالتناقضات .

ان هذا الفلم قريب الى حد كبير من النص الذي كتبه دستوفسكي من حيث التوتر والانفعالية . والمشاهد يعكس بالمعالجة الصادقة التي عامل بها المخرج هذا النص وجسد مشاهدته .

واهم ما يميز الفلم هو السعسي المتواصل بلوغ الحقيقة . والجو العام للفلم مشوب بالتوتر في كل شيء . سلوك الناس ولهجتهم .

وقد حاول المخرج اقناع المتفرج من خلال اقناع الابطال بعضهم لبعض . وحاول من خلال معالجته لتصوص دستوفسكي التشهير بالظلم الاجتماعي بواسطة المناقشات الحادة للقضايا الاخلاقية .

ان هذا الفلم يستحق ان يكون العمل الاخير لابديعات هذا المخرج الكبير .

متناقض ، انها ابية وتحقق كل كذب وزيف ولكن بمقدوره في الوقت نفسه ان تقر ويقر نفسه . **افعالا سافلة ، ومع ذلك تبقى دانهما** امرأة تعرف كيف تحب حقاً .

موسم كامل من التوتر . ان تعلم طبع بطلتي صمو الذي يستهويني في هذا الدور وساكرون سعيدة اذا ما توقفت وبينت كيف تؤكد غروشنكا انتصار الحب رغم الاذلال والاهانة . والسقوط .

اما اليانوف فقد جسد شخصية دمترى كارامازوف . واليانوف ممثل مسرحي وسينمائي كبير وقد شاهده جمهور بغداد في دور رئيسي في فلم (التحرير) . يقول اليانوف عن دوره في الفلم :

« ان كارامازوف انسان غريب الاطوار . رهيب ، عاصف ، لكنه طفولي في شيء ما ، وينظر الى العالم على الاساس التالي : كل شيء واضح ومفهوم لي ، وكذا

الشاشة واعطاء ملامح وسندا لافكار المؤلف وحسب . ولهذا افترض عمن خط السلوك لبطلتي لكي يكون ملموسا وقملا .

ان ايفان هو في كثير من جوانبه دستوفسكي نفسه مع تردداته الدينية لكن ابعد ايفان في نظري اوسع من مجرد البحث عن الله ، فانا ارى مقبزي هذه الشخصية في انكار الفراغ الروحي في انكار « كل شيء مباح » . التأكيد على ابادى الانسانية السامية والمعايير الاخلاقية ، وفي المقام الاول على الضمير البشري . ان تفهم هذه الشخصية على هذا النحو ينسوي معاصرا .

ان كل انسان يريد تصرفاته في قراءة نفسه وانا اريد ان ابرز ايفان ، الانسان الموهوب . المهف الحس .

اما الممثلة (ليونيل سكيردا) التي جسدت شخصية غروشنكا فتقول (غروشنكا امرأة ذات طبع اصيل ،



مشهد القاء القبض على ميديا

الفهرست

١	أكثر من إشارة إعجاب رئيس التحرير
٢	يوم المسرح العالمي سامي عبد الحميد
٧	في المسرح العربي للمستشرق جاك بيرك
٩	بدايات المسرح في العراق أحمد فياض المغربي
١٤	برتولد بريخت في الدراسات الجمالية ترجمة عزيز حداد
٢٧	المسرح الفئاني الشعبي - كارسيا لوكا - ترجمة عبدالله محمد الجبوري
٣٤	الطريقة أم الجنون بقلم روبرت لويس ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة
٤٠	الاتجاه الكوميدي المعاصر في مسرح دورينمات موفق هاشم الشديدي
٤٩	ليل ومجنون أول اوبرا شرقية الدكتور سنان سعيد
٥٤	حياة وأعمال المخرج الألماني بسكانور ترجمة عبدالله جواد
٥٨	ثلاثة آراء نقدية حول مسرحية بقايا التجربة
٦٤	ندوة المجلة (المسرح الشعري بين التجربة والتعلم) أعضاها محمد الجزائري
٧٤	شهرات المسرح
٨٥	كتب جديدة (غوغول والمسرح)
٨٦	ملف مسرح الحافظات
١٠١	آراء وأفكار

(السينما)

١١٢	تجارب فنية كاميران حسني يتحدث عن تجربته السينمائية -
١٢٠	مخرجون عالميون (جون فورد) اعداد صباح الزبيدي
	دراسة فيجماليات السينما الغربية بقلم أي. فايسمان
١٢٨	فن جديد (نمو هوليود) توماس وايزمان ترجمة عبد الهادي الراوي
١٤٤	شهرات السينما اعداد رياض قاسم

